

GAZETTE

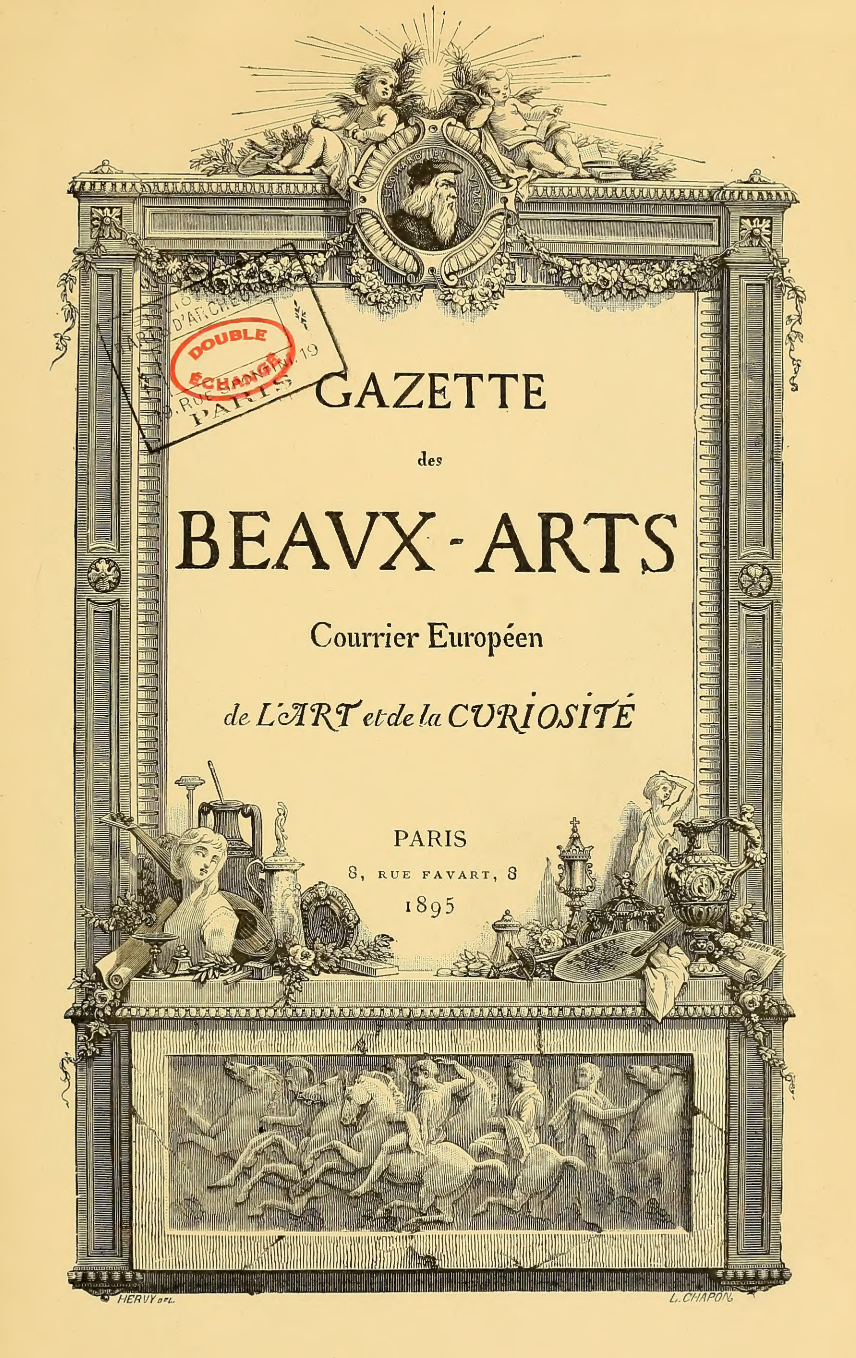
DES

BEAUX-ARTS

TRENTE-SEPTIÈME ANNÉE — TROISIÈME PÉRIODE

TOME TREIZIÈME

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET Cie

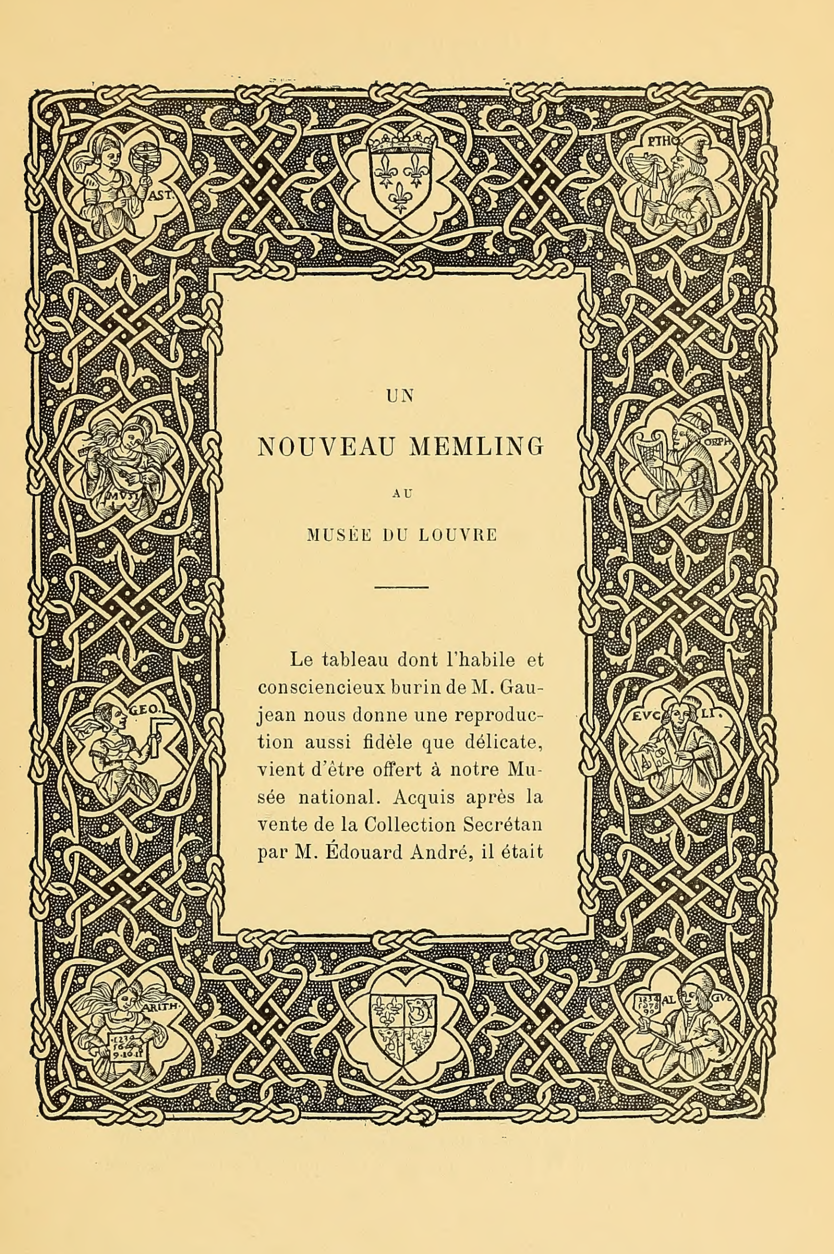


GAZETTE
des
BEAUX-ARTS

Courrier Européen

de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS
8, RUE FAVART, 8
1895



UN

NOUVEAU MEMLING

AU

MUSÉE DU LOUVRE

Le tableau dont l'habile et consciencieux burin de M. Gaujean nous donne une reproduction aussi fidèle que délicate, vient d'être offert à notre Musée national. Acquis après la vente de la Collection Secrétan par M. Édouard André, il était

entré dans cette demeure, toute remplie d'objets d'art les plus précieux, dont depuis longtemps déjà les possesseurs s'appliquaient à accroître les richesses, avec la noble intention de léguer après eux tous ces trésors à l'étude et à l'admiration publiques. En perpétuant ainsi le souvenir d'un nom doublement cher à tous ceux qui aiment les arts, les deux époux, unis par une entière communauté de goûts, couronnaient une vie consacrée à la pratique du bien comme au culte du beau. Pour ce qui touche l'œuvre de Memling, M. Ed. André avait même projeté, dès son acquisition, d'en faire présent au Louvre; mais, de plus en plus épris de ce charmant ouvrage, il avait ajourné ce don. C'est pour se conformer à un dessein connu d'elle seule, que Mme Ed. André, dans un sentiment que comprendront tous ceux qui l'ont approchée, a résolu d'honorer la mémoire de celui qu'elle a perdu, en devançant sur ce point la réalisation de son généreux désir. Empressée de s'associer à cet hommage, la direction de la *Gazette* a eu la bonne inspiration d'offrir aux lecteurs d'un journal qui doit tant lui-même à M. André, la gravure jointe à cet article et qui leur permettra d'apprécier la valeur d'un tel présent.

L'œuvre, en effet, est de prix, dans un état de conservation irréprochable et sans aucune retouche. C'est une de ces peintures d'oratoire auxquelles se complaisait Memling, et qui, par la nature des sujets qu'elle retrace, autant que par la perfection qu'il y a mise, nous donne la plus haute idée de son talent. Ainsi que l'artiste l'a fait assez souvent, la composition comprend plusieurs épisodes juxtaposés, groupés très ingénieusement, mais indépendants les uns des autres, et nous montre rassemblés sur un même panneau tous les saints dont un pieux donateur invoque la protection secourable. Enveloppé d'une large houppelande brune doublée de fourrure, ce donateur, dont les armoiries sont peintes au-dessous de lui, est agenouillé sur un gazon parsemé de plantes printanières, des primevères, des chicorées au feuillage découpé, des lychnis et des violettes. Il prie avec ferveur, les mains dévotement jointes. Ses cheveux grisonnent et son visage aux traits fins, à la physionomie timide, un peu craintive, respire l'honnêteté. Vêtu de la peau de bique traditionnelle, sur laquelle est jetée une étoffe violacée, saint Jean-Baptiste se tient debout près de lui. La main gauche posée sur son épaule, comme pour le réconforter, il lui indique, de la droite, des figures placées en dehors du tableau, — peintes sans doute sur un autre panneau accolé à celui-ci, — le Christ ou la Vierge, auxquels le suppliant adresse sa prière.



Memling pinx — Gaujean sc.

UN DONATEUR PRÉSENTÉ PAR SAINT JEAN-BAPTISTE
(Musée du Louvre)

Gazette des Beaux Arts — Imp A. Clement_Paris

A gauche, vu de face, un agneau à la blanche toison regarde vaguement d'un air béat. De l'autre côté d'un petit ruisseau qui circule à travers des prairies, s'alignent des arbres à l'ombrage épais sous lesquels on entrevoit deux chevreuils, l'un aux aguets et la tête levée, l'autre broutant, et près d'eux un lièvre qui détale à toute vitesse, les oreilles dressées. Le ruisseau au cours sinueux débouche dans un grand lac et, sur ses rives qui se relèvent chaque côté, sont figurés deux autres épisodes. A droite, saint Georges, le Persée chrétien, tout bardé de fer, coiffé d'un casque au panache tricolore, et monté sur un cheval alezan, plonge sa lance dans la gueule d'un dragon posté au pied d'un rocher. Derrière ce rocher, une jeune princesse, exposée à la voracité du monstre, attend pleine d'effroi l'issue du combat. A gauche, sur un tertre entouré d'eau et qui simule l'île de Pathmos, saint Jean l'Évangéliste, drapé dans un vêtement d'un rouge laqueux, note dans le cahier placé sur ses genoux une apparition qu'il découvre à la partie supérieure du ciel et qui nous semble exactement décrite dans le passage suivant de l'Apocalypse : « Il parut encore un grand prodige dans le ciel. C'était une femme revêtue du soleil, qui avait la lune sous ses pieds et une couronne de douze étoiles sur sa tête... Un autre prodige parut ensuite dans le ciel : un grand dragon roux qui avait sept têtes et dix cornes... Il s'arrêta devant la femme qui devait enfanter afin de dévorer son fils dès qu'elle en serait délivrée. Elle enfanta un enfant mâle et son fils fut enlevé vers Dieu et vers son trône. » Le fond du lac est fermé par des côtes lointaines dont les cimes bleuâtres se détachent doucement sur le pâle horizon d'un ciel sans nuages, blanchâtre à sa base, et d'un azur très vif au zénith. Sur les rives s'élèvent des arbres au feuillage grêle, assez semblables à ceux dont Pérugin et Raphaël, dans ses premiers ouvrages, ont découpé la silhouette élancée et menue.

Telles sont les scènes diverses représentées sur ce précieux panneau, avec cette facture accomplie et cette gracieuse suavité d'impression qui font le charme des meilleures productions du maître. Dans ces dimensions exiguës ($0^{m},25$ sur $0^{m},15$), son exécution reste à la fois pleine de largeur et de finesse. L'harmonie discrète, plus austère que d'habitude, est en rapport avec le caractère des sujets représentés ; elle contraste avec les colorations éclatantes d'un autre tableau de Memling, légué au Louvre par M. Gatteaux, le *Mariage mystique de sainte Catherine* qui, présentant la même forme cintrée et des dimensions absolument pareilles, doit être considéré comme le

pendant du nôtre, bien que ni les lignes, ni la disposition des groupes des deux panneaux ne s'accordent entre elles. Il semblerait donc plus probable que l'ensemble primitif eût formé un triptyque et que sur un panneau aujourd'hui disparu, faisant pendant au saint Jean-Baptiste, la femme du donataire aurait été peinte accompagnée de ses patronnes. Cependant comme dans le précieux diptyque conservé à l'hôpital Saint-Jean, deux panneaux offrant un arrangement analogue se font pendants, nous croyons que c'est également le cas pour le tableau de M. Gatteaux et pour celui de M. Ed. André.

C'est par erreur, croyons-nous, que M. A.-J. Wauters dans le catalogue qu'il a dressé des œuvres de Memling y fait figurer, sous deux numéros distincts, le tableau de M. Ed. André et un autre qu'il porte au nom de M. Herz à Londres (Argyll Place) et que d'ailleurs il confesse n'avoir pas vu, mais qu'il trouve mentionné par Crowe et Cavalcaselle « comme un chef-d'œuvre de la meilleure manière du maître ». En réalité, les dimensions comme les sujets sont identiques et il s'agit certainement là d'un même ouvrage qui, après avoir appartenu primitivement à M. Herz, a été ensuite acquis par M. Secrétan.

On connaît les légendes qui ont eu autrefois cours sur Memling et cette fable, créée de toutes pièces par Descamps — répétée et même enjolivée par les biographes qui l'ont suivi, jusqu'à ces derniers temps — d'un aventurier enrôlé dans les bandes de Charles le Téméraire, blessé à la bataille de Nancy, recueilli à l'hôpital Saint-Jean de Bruges, où il est soigné par une religieuse dont il se fait aimer, et qui, pour prolonger son séjour dans cet asile, peint les merveilleux ouvrages qui aujourd'hui encore y sont conservés. Grâce aux patientes et heureuses recherches de MM. James Weale [1], Crowe et Cavalcaselle [2], récemment complétées par un érudit flamand, M. A.-J. Wauters [3], bien connu par ses excellentes études sur les maîtres de son pays, ces inventions romanesques ont fait place à des informations plus précises et plus sûres puisées dans les archives. Si ces documents positifs, joints aux dates relevées sur quelques œuvres de Memling, ne suffisent pas encore à satisfaire notre curiosité, ils ont du moins permis de rétablir la vérité, en nous donnant

1. *Hans Memling; Zyn Leven en zyne Schilderwerken;* Bruges, 1871.
2. *Les anciens peintres flamands;* Bruxelles, 1862-1863.
3. *Hans Memling;* Bruxelles, 1893.

sur lui les éléments d'une biographie moins suspecte. De ces renseignements épars, il résulte que le nom même de Memling n'est pas un nom patronymique, mais bien celui du lieu d'origine de l'artiste, un petit village du diocèse de Mayence appelé *Memelingen*, où il serait né vers 1430-1440, ce qui concorde d'ailleurs avec l'indication déjà donnée au XVI[e] siècle par le chroniqueur gantois, van Vaernewyck, qui désigne le peintre sous le nom de *Hans duitch*, *Jean l'Allemand*. Avant qu'il devînt à Bruxelles l'élève de Van der Weyden, M. Wauters suppose que Memling aurait reçu les leçons et imité la manière de Stephan Lochner, le célèbre auteur du *Dombild* de Cologne. Qu'il y ait entre les deux artistes des analogies, non pas d'exécution, mais de style et de sentiment, la chose est incontestable. Nous ne croyons pas cependant que cette similitude de tendances implique forcément une filiation de talent et, à défaut d'une preuve certaine, il nous semble plus naturel de penser qu'il n'y a là qu'une de ces coïncidences morales qu'on rencontre assez fréquemment dans l'histoire de l'art. Ce qu'avaient été Angélique de Fiésole en Italie, et Lochner en Allemagne, Memling devait à son tour l'être en Flandre, une âme tendre et douce de croyant, un artiste consacrant sa vie et son talent à l'expression naïve de sa foi. En ces temps agités, pleins de violence et de luttes sanglantes, ces maîtres privilégiés ont su, pressés par des vocations pareilles, traiter avec la même sincérité les sujets qui convenaient à leur nature aimante et trouver dans l'intimité de leur art, avec le même souci de perfection, je ne sais quelle pieuse allégresse qui s'exhale de tous leurs ouvrages.

Comme eux aussi, Memling devait avoir, avec un même amour de la nature, le désir de tirer d'elle le principal ornement de ses œuvres. Sous ces ciels limpides, au milieu de ces campagnes riantes et de ces eaux vives, ses figures prennent leur vraie signification. Des fleurs mignonnes naissent sous leurs pas, et de timides animaux, oubliant leur sauvagerie, viennent chercher leurs caresses. Dans les paysages élyséens, où se passent leurs existences, les saints et les saintes, dont il nous retrace les gracieuses légendes, trouvent partout l'écho de leur propre pureté, de leur bonté et de leur douceur et, jusque dans les scènes qui représentent leurs martyres, ils n'ont sous les yeux que de riantes images.

C'est bien là cette religion aimable dont saint François d'Assise avait de nouveau montré au monde la poétique incarnation, avec ses candeurs et sa pauvreté courageuse, avec ces clairvoyances d'une âme foncièrement innocente et dont la tendresse s'épanche sur les

plus humbles créatures pour en faire ses confidentes et les associer aux joies intimes et aux extases de sa prière.

Dans ce paradis retrouvé sur la terre, tout paraît facile et spontané, et l'art du vieux flamand, avec sa simplicité et sa perfection qui ne trahit aucun effort, est l'écho fidèle de ses naïves aspirations. Tout y est expressif, élevé, clair et touchant. Les lignes de ses compositions s'appellent ou s'entrecroisent doucement avec un rythme heureux et, comme d'elles-mêmes, les couleurs amies se rapprochent sous son pinceau pour former les plus harmonieux accords.

A côté des dates peu nombreuses inscrites sur les tableaux de Memling de 1462 à 1491 et qui, en nous permettant de suivre sa carrière artistique, nous apprennent également les noms des princes, des corporations ou des simples particuliers pour lesquels il a travaillé, d'autres documents nous le montrent en 1480 se rendant acquéreur de trois propriétés à Bruges ; puis, la même année, contribuant avec 146 autres habitants de cette ville au prêt qu'ils lui font pour subvenir aux frais de la guerre contre la France. En 1487, il perd sa femme nommée Anne, et lui-même meurt le 11 août 1494 à Bruges, où il est enterré dans l'église Saint-Gilles. Enfin, le 10 décembre de l'année suivante, les tuteurs de ses trois enfants mineurs, deux fils et une fille, font apport au profit de ceux-ci, par devant la chambre pupillaire de la paroisse Saint-Nicolas, de la masse des biens laissés par le défunt [1]. A travers le laconisme de ces dates et de ces faits, on voit se dessiner vaguement une vie honorable, à la fois modeste et bien remplie. M. Wauters a même pensé qu'il était permis d'aller plus loin et, sous forme d'hypothèse, il est vrai, il se demande s'il n'est pas possible de reconnaître le portrait et comme le monogramme du peintre dans certain petit cavalier, chevauchant sur un cheval blanc, qu'il a retrouvé dans plusieurs de ses tableaux. Nous ne le croyons pas. D'une manière générale, Memling a peint beaucoup de chevaux et, dans mainte de ses œuvres, notamment dans les *Sept Joies de la Vierge* (Pinacothèque de Munich), il en a introduit un grand nombre, de toutes robes, dans toutes les allures et toutes les positions. Quoi d'étonnant si, habitué à consulter scrupuleusement la réalité, il a plus d'une fois utilisé les mêmes études, ainsi que le faisaient ses confrères, car même chez les plus féconds et les plus inventifs, il n'est pas rare de rencontrer des répétitions semblables.

1. A.-J. Wauters : *Hans Memling*, p. 94.

Du reste, la curiosité de l'artiste était universelle; chacune de ses compositions est comme un véritable musée, où il a pris soin de réunir les objets les plus précieux et les plus variés de la nature ou de l'industrie humaine : fleurs, plantes, animaux de toute espèce, tapisseries, étoffes magnifiques, armes, bijoux, marbres, etc., tous reproduits par lui avec une perfection qui n'a pas été dépassée, « la main, ainsi que le dit Fromentin [1], n'étant occupée qu'à faire sentir le luxe et la beauté de la matière, par le luxe et la beauté du travail ».

Avec plus de raison, selon nous, M. Wauters — à propos d'un grand triptyque appartenant aujourd'hui à M. Charles Stein à Paris et qu'il a très justement attribué à Memling — insiste sur la place importante que la musique tient dans ses œuvres, car on pourrait, en les examinant avec soin, reconstituer la composition de l'orchestre au temps où il vivait. Harpes, flûtes, vielles, psaltérions, petites orgues portatives, trompettes des formes les plus variées, nous retrouvons, en effet, ces divers instruments entre les mains des beaux anges revêtus de chapes ou de dalmatiques sacerdotales, nobles et délicieuses créatures, aux traits ingénus, aux fronts purs, aux cheveux finement ondulés, qui accompagnent de leurs accords les chants d'autres anges, respectueusement groupés autour de la cour céleste. Cet amour passionné de la musique est encore une nouvelle similitude qu'il nous offre avec Angélique de Fiésole et Stephan Lochner. Il complète la physionomie charmante de Memling, en même temps qu'il nous donne l'idée de cette merveilleuse floraison de tous les arts qui faisait alors de Bruges un centre incomparable de haute culture et de luxe intelligent, l'école musicale qui s'y était développée devant, de là, rayonner dans toute l'Europe.

C'est dans ce cadre mélancolique de la vieille ville qu'on aime à replacer le noble artiste, au milieu du délaissement de ces rues solitaires, envahies par l'herbe, ou le long de ces canaux silencieux dont l'eau tranquille reflète les briques noirâtres, les pignons aigus et les tourelles de ses paisibles demeures et de ses monuments. Le commerce, la vie, et avec eux la richesse, se sont retirés de l'antique cité. Mais si déchue qu'elle soit de sa splendeur primitive, avec sa piété intacte, ses confréries nombreuses, ses églises et ses chapelles fréquentées, elle a conservé cette couronne d'art que lui a faite un maître dont l'œuvre entière n'est qu'un poème d'adoration et de fervente prière. Tout ici nous parle de lui, de sa vie régulière,

1. *Les Maîtres d'autrefois*, p. 436.

presque monastique, et plus d'une fois le pèlerin que son génie attire dans sa patrie d'adoption, a cru reconnaître au détour d'une rue quelque figure de femme détachée de ses compositions, une de ces flamandes qu'il a peintes et qui, enveloppée de la mante aux longs plis qu'elles portent encore, gagne pieusement un des sanctuaires qu'il a illustrés. Dans cette retraite et ce recueillement des souvenirs on est préparé à le comprendre. C'est avec le respect nécessaire qu'on s'approche de lui, que peu à peu on mérite de se laisser pénétrer par cet art qui ne se révèle pas tout d'un coup, mais dont la douceur reposante vous gagne peu à peu, éveillant au plus profond de notre âme les sentiments nobles et purs qu'il a su exprimer avec une si angélique éloquence.

Après Bruges qui possède de lui les ouvrages les plus nombreux, et grâce à ce don qui vient si heureusement s'ajouter à ceux de la famille Duchâtel et de M. Gatteaux, notre Louvre est aujourd'hui, avec la *National Gallery* et le musée de Bruxelles, une des collections les mieux partagées, une de celles où l'on peut aussi le mieux apprécier les divers aspects du talent du maître. Il convient donc, en finissant, de remercier M. et Mme Edouard André des jouissances nouvelles que leur générosité vaudra désormais aux fidèles de Memling.

ÉMILE MICHEL.





ISABELLE D'ESTE

ET

LES ARTISTES DE SON TEMPS

I.

SES ORIGINES. — SES TENDANCES. — SES PORTRAITS



Si on considère qu'Isabelle d'Este, fille d'Hercule Ier, duc de Ferrare, abandonna la cour de son père en 1490 à l'âge de seize ans, pour épouser le quatrième marquis de Mantoue, Jean François, et que, sous deux règnes successifs, elle devait vivre pendant un demi-siècle dans la ville des Gonzague, on comprendra que les conditions de son existence aient été traversées et qu'il soit difficile de retrouver les traces personnelles de son passage dans l'immense *Reggia* de Mantoue, ruinée par deux sièges, où chaque prince semble avoir pris à tâche de laisser sa nouvelle empreinte sans avoir toujours eu le souci de respecter celle de son prédécesseur.

Dès le premier jour où cette fille de la maison d'Este a pris possession de son rang, elle a révélé un goût décidé pour les arts et le commerce des beaux-esprits; et au milieu du faste et des dissipations de la nouvelle cour, elle s'est appliquée à se ménager pour l'étude une retraite qu'elle disposait au gré de sa fantaisie et qu'elle ornait avec passion des œuvres des plus grands maîtres de l'Italie. Dans les trois phases de sa vie, marquise et souveraine, puis veuve et régente,

enfin éloignée du pouvoir et peut-être suspecte à son fils, jaloux de son autorité et détourné de ses devoirs par un fol amour elle a poursuivi son œuvre; fidèle à sa passion pour l'étude, elle a vécu jusqu'à son dernier jour dans l'intimité des poètes, des humanistes et des artistes de son temps. C'est par là qu'Isabelle appartient à l'histoire de l'art, et que son nom, qui éclipse la gloire de celui de son vaillant époux, mérite d'être inscrit parmi ceux des Mécènes de l'époque de la Renaissance.

Appuyé sur les documents de sa correspondance avec les artistes, fortifié par la lecture des travaux les plus récents dus aux écrivains et aux archivistes italiens qui se sont approprié le sujet, nous parcourrons la *Reggia* de Mantoue, du *Castello Vecchio* à la *Corte Vecchia* et aux appartements du *Paradiso*, dernière demeure de la marquise, cherchant sa trace au milieu de ces ruines où ce qui reste et va chaque jour s'effaçant davantage, donne une si haute idée de ce qui fut. Nous envisagerons la personnalité d'Isabelle au point de vue de son contact avec les artistes, et nous essaierons de replacer dans leur cadre vide les belles œuvres qu'elle avait commandées aux grands peintres de son temps, au Mantegna, à Lorenzo Costa, au Pérugin, au Francia, et à Giovanni Bellini [1].

Par sa mère, Éléonore d'Aragon, et par son père, Hercule d'Este, premier du nom, Isabelle d'Este appartenait à deux maisons souveraines où, de tout temps, les lettres et les arts avaient été en

1. Nous avons dit ici même comment nous sommes entré en possession des dossiers formés aux archives de Mantoue en 1864 et 1865 par Armand Baschet, qui a fourni à l'histoire de l'Art tant de documents précieux et fut, en cette matière, un véritable précurseur. L'auteur de la *Diplomatie vénitienne* n'a pu accomplir son œuvre; nombre des documents qu'il nous a laissés ont été publiés depuis sa mort, mais la source est féconde et est loin d'être épuisée. Nous établirons le bilan de ce qui revient à chacun de ceux qui ont apporté une contribution à un tel sujet, depuis le comte d'Arco, les Pasquale Codde, Attilio Portioli, le chanoine Braghirolli, Giovanni Battista Intra, d'Ancona, Bertolotti, Stephano Davari, etc., etc.; mais il faut surtout insister sur les travaux plus récents de MM. Alessandro Luzio et Renier qui, soit chacun de son côté, soit en collaboration, se sont rendus maîtres du sujet, en publiant toute une série d'opuscules, autant de chapitres qui pourraient former une monographie complète de la marquise de Mantoue. Notre but, en cherchant les traces personnelles d'Isabelle dans les monuments de Mantoue, est de rendre leur état civil à des œuvres d'art qui sont aujourd'hui l'honneur de l'une de nos galeries du Musée du Louvre, et de les rapprocher des documents.



ISABELLE D'ESTE

D'APRÈS LE PORTRAIT ORIGINAL DU TITIEN

(*Musée de Vienne.*)

Imp. G. Petit.

honneur. Son aïeul maternel, Alphonse le Magnanime, le premier roi de la dynastie aragonaise assis sur le trône de Naples, à la fois législateur et guerrier, avait fondé l'Académie Alphonsine, origine de celles qui devaient tant contribuer à développer la culture intellectuelle dans la péninsule. Épris de l'antiquité, Alphonse se plaisait à en faire revivre le souvenir par des représentations plastiques; comme les Césars, il faisait tomber les murailles des villes prises d'assaut pour y entrer en vainqueur, vêtu de la chlamyde et la tête ceinte d'un laurier. Le prince, dont le Pisanello nous a laissé les superbes effigies, avait composé sa cour de savants et de lettrés : les Lorenzo Valla, Gianozzo Manetti, le Panormita, le Fazio, Porcellio dei Pandoni. Ferdinand, son fils et son successeur, malgré le violent contraste qu'offre son caractère avec celui du Magnanime, avait encore suivi sa trace en prenant pour premier ministre le Pontano, pour poète de cour le Sannazar, et pour historien de la maison royale Pandolfo Collenucio. La petite fille d'Alphonse, bibliophile passionnée et protectrice d'Alde Manuce, avait de qui tenir; la bibliothèque du roi de Naples était célèbre, et tel était son goût pour la peinture, qu'il donnait des missions à des artistes pour apprendre les nouveaux procédés employés par l'école de Bruges; Laurent le Magnifique lui envoyait ses manuscrits et lui prêtait ses miniaturistes qui revenaient charmés de son accueil et de sa générosité.

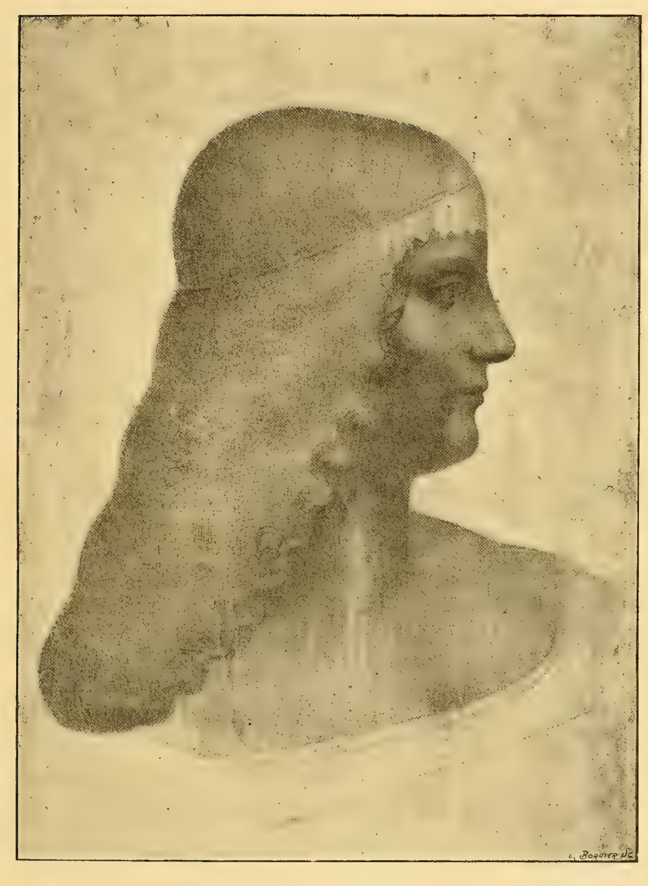
La maison d'Este, à laquelle la mère d'Isabelle s'était alliée en épousant Hercule I[er], ne le cédait point pour l'illustration à celle de son père le roi de Naples; les aïeux de son époux, Nicolo, l'arrière grand-père, Borso et Lionel d'Este ses oncles, Hercule lui-même, tous rudes guerriers, avaient donné des preuves de leur culture intellectuelle. Pendant qu'à Mantoue Victorin de Feltre avait la charge de préparer les jeunes princes à leur haute destinée, ceux qui étaient appelés à régner dans le Ferrarais subissaient la discipline de Guarino de Vérone. En eux revivait l'esprit des humanistes; entraîné aux rives de la Grèce dès 1413, Nicolo d'Este cherchait à Cythère les traces de la belle Hélène et de Pàris; Borso couvrait les murs de sa maison de plaisance de Schifanoia de fresques d'un développement considérable, qui en font un monument important pour l'étude des mœurs, des habitudes, des types et des costumes d'une cour du nord de l'Italie au XV[e] siècle; pendant que son frère, Lionel d'Este, un des capitaines les plus renommés de son temps, appelait à sa cour Pisanello, Bellini, Roger van der Weyden et Piero della Francesca. Longtemps avant l'époque

où Léonard de Vinci modelait la première statue équestre qu'on eût faite en Italie depuis l'antiquité, Ferrare consacrait un bronze monumental à Borso. Admirateur de Leo Battista Alberti, Lionel le chargeait d'écrire son traité *De re edificatoria*, et Hercule Ier formait des collections de pierres gravées et de marbres antiques, et pensionnait Cosimo Tura et Francesco Cossa, peintres de la vie privée de ses prédécesseurs. Cette cour de Ferrare, au moment où Isabelle y grandit sous les yeux de sa mère, Éléonore d'Aragon, était l'une des plus avancées de l'Italie ; entre Modène et Ferrare, plus de cent peintres, orfèvres et sculpteurs étaient inscrits à la maîtrise ; Alphonse, frère d'Isabelle, et époux de Lucrèce Borgia, à côté de sa fonderie de canons, faisait installer des fours pour la céramique et manipulait lui-même les majoliques de Ferrare. Moins délicat dans ses goûts que son père Hercule, qui avait fait retentir les échos de son palais des accents tragiques des maîtres des théâtres grec et latin, et demandé les décors au pinceau du Mantegna, Alphonse devait délaisser Euripide, Plaute et Térence, et céder au mouvement de son temps en substituant *La Cassandra* et la comédie licencieuse aux *Ménechmes;* mais son théâtre resta en honneur, les poètes s'y pressaient à l'envi, et l'Arioste et le Tasse devaient être bientôt la gloire de cette cour.

Tel fut le milieu où naquit Isabelle d'Este, en 1474, et telles sont ses origines; toutes ses attractions, tous ses intincts, tous les goûts qui la distinguent, on les retrouve dans ses ancêtres: elle les surpasse même par un extraordinaire enthousiasme pour la poésie et pour les arts, par une curiosité insatiable et une sorte de fièvre à rechercher et à posséder les œuvres des maîtres. La Cour de Mantoue où elle allait entrer par son union avec Jean-François Gonzague, quatrième marquis, était digne de la recevoir.

La jeune marquise n'avait pas seize ans le jour (15 février 1490) où elle fit son entrée solennelle à Mantoue. Ce n'était pas la première fois que la maison d'Este s'alliait aux Gonzague ; Nicolo, le premier duc de Ferrare, et son fils Lionel avaient épousé deux princesses de cette maison, sans que des liens aussi étroits eussent pu mettre fin à la rivalité des deux États. Selon les événements dont l'Italie était alors le théâtre, l'instinct de la sécurité réciproque et celui des intérêts rapprochaient ou éloignaient les souverains et déterminaient les alliances ; et Ferrare et Mantoue s'appuyaient mutuellement pour résister soit à Venise, soit au Saint-Siège. Cette fois, les Gonzague s'étaient avancés les premiers, et, dès 1480, alors

qu'Isabelle n'était encore qu'une enfant de six ans, Beltramo Cusatro, envoyé de Frédéric Ier, troisième marquis de Mantoue, était venu à



ISABELLE D'ESTE, PAR LÉONARD DE VINCI.

Dessin à la sanguine du Musée des Offices, Florence.

Ferrare demander à Hercule d'Este et à Eléonore d'Aragon la main de leur fille. Dix années après, Isabelle, épouse de Gian Francesco,

quatrième marquis, faisait son entrée dans la ville de Mantoue.

La fiancée était venue par le Pô, à bord d'un bucentaure doré, présent de son père, flanqué de quatre autres bucentaures qui portaient les seigneurs et les dames de Ferrare; l'escorte se composait de cinquante et un bateaux plats. Le marquis de Mantoue, Jean-François, attendait la jeune princesse à la porte Predella; les fêtes du mariage durèrent huit jours; les trois premiers furent consacrés aux joutes, aux luttes, aux courses et aux tournois, les autres aux représentations théâtrales, aux tableaux vivants et aux déclamations sur les places publiques. Aux diverses stations du cortège, devant la *Pusterla*, devant l'église San-Andrea de l'Alberti, et sur la place San-Pietro, des jeunes filles, sous les traits d'anges, récitaient des épithalames et des poésies en langue latine, le soir toute la ville s'embrasait et les nuits étaient consacrées à la danse. La fiancée n'avait eu qu'à paraître; elle avait pour elle sa tendre jeunesse unie à la beauté, et son illustre origine; tous les seigneurs de la cour de Mantoue, qui l'avaient connue jeune fille à Ferrare et la savaient de longue main promise à leur souverain, lui avaient fait déjà, dans la noblesse de la ville et dans toute la province, une réputation de vive intelligence et de précocité rare.

L'époux, Jean-François, avait vingt-quatre ans; ce n'était pas encore le grand condottiere dont Venise, Naples et Milan allaient se disputer l'épée, mais il régnait depuis quatre années déjà, il avait commandé les troupes de la sérénissime, et on célébrait sa vaillance, sa générosité et son audace. Personne ne le surpassait comme cavalier et ne pouvait le vaincre dans la lutte; il souffrait difficilement qu'un de ses sujets, quelle que fût son extraction, eût une réputation supérieure à la sienne dans les combats singuliers, et on le voyait sous le masque, mêlé à la foule, défier les vainqueurs et les amener à merci. Dans les temps de paix, Jean-François évoquait l'image de la guerre et quittait souvent sa capitale pour aller vivre à l'air libre. Indifférent aux éléments, il poursuivait l'ours et le sanglier, dormait sur la dure au milieu de rudes compagnons; le peuple, qui admire la force, avait été séduit. A peine au pouvoir, le prince avait d'ailleurs donné des preuves de sa bonté pour les humbles, de son bon sens et de sa générosité, et montré les vertus d'un souverain. Quelques-uns de ses édits, empreints d'une rare bonhomie et de belle humeur, devaient tout d'abord lui concilier la faveur des humbles. C'est lui qui allait doter les monts-de-piété, constituer des fonds de réserve pour les années de famine dont Mantoue avait tant

souffert, et intervenir auprès des évêques pour qu'on permît au peuple de se relâcher d'une certaine contrainte, en lui accordant des jeux plus libres et des jours fériés moins austères, avec la faculté de danser sur les places publiques. Quoique imbu de superstition comme la plupart des princes de ce temps, qui favorisaient les astrologues et se confiaient aux empiriques, il devait combattre le fanatisme et se montrer libéral en toute chose. Jeune, il avait eu le goût des chevaux, des chiens, des oiseaux de proie, des nains et des bouffons; par le développement extraordinaire qu'il allait donner à ses haras, avant l'âge de trente ans, il se faisait le pourvoyeur des souverains de l'Europe auxquels il offrait les produits célèbres de son élevage, mélange des races de Naples, de Sicile, d'Espagne et de Syrie. Sa correspondance avec Louis XII et François Ier nous donne une preuve de son faste et de sa générosité. Quatre ans après l'arrivée de sa jeune épouse, Jean-François devait être choisi comme capitaine général de la ligue contre les Français et, l'année suivante, il soutenait le choc de nos troupes à la journée de Fornoue.

LES PORTRAITS D'ISABELLE D'ESTE.

De la beauté d'Isabelle, ou tout au moins de sa grâce et de son charme, nous n'avons point à douter. Léonard de Vinci nous a laissé d'elle un dessin au fusain, exécuté sur nature alors qu'elle n'avait pas encore atteint sa vingt-cinquième année; et Cristoforo Romano, son sculpteur favori, a reproduit ses traits en une médaille célèbre qui, datée d'une époque un peu plus rapprochée de nous, vient confirmer l'identité du portrait du Vinci. Le Titien, à son tour, a reproduit deux fois les traits de la marquise dans des conditions particulières qui exigeront des développements. Le portrait de Léonard est au Musée du Louvre, la médaille de Cristoforo est accessible à tous dans les collections; les deux portraits du Titien sont tous deux au Musée de Vienne, l'un en original, l'autre sous la forme d'une copie faite par Rubens à Mantoue, alors que nommé peintre de cour de Vincent Ier Gonzague, il séjournait dans cette ville et y peignait pour le duc nombre d'œuvres qui nous sont conservées.

En dehors de ces quatre représentations, il faudrait faire mention de deux autres dont la correspondance d'Isabelle nous révèle l'existence, mais dont personne jusqu'ici n'a pu retrouver la trace. Giovanni Santi, le père de Raphaël d'Urbin, avait peint la marquise

d'après nature en 1494, — par conséquent quand elle avait à peine vingt ans, — et le Francia a reproduit aussi ses traits en 1511. Appuyant l'art sur l'histoire, et réciproquement, nous grouperons autour de ces œuvres, prises une à une, les quelques renseignements qui ressortent des documents originaux.

LE PORTRAIT DE LÉONARD DE VINCI.

Nous résumons brièvement les conditions relatives au portrait de Léonard, ayant traité le sujet ici même[1]. Les contours de l'image, exécutée au fusain sur papier, sont piqués de trous d'épingle qui indiquent un poncif (ou *maschio*, comme dit quelque part la marquise); et ce poncif a servi à reporter l'image autant de fois que le voulait l'artiste. Fait sur nature avant 1500, en mars de l'année suivante, Léonard de Vinci, de passage à Venise, le montrait à Lorenzo de Pavia, correspondant de la marquise; et celui-ci écrit à Sa Seigneurie qu'il le trouve « très naturel et aussi bien fait que possible ». Quelques jours après, le 27 mars, Isabelle s'informe auprès du révérendissime frère Pietro de Nuvolaria, qui habite Florence : «... Si Léonard, peintre de Florence, se trouve ici, veuillez m'informer quelle vie est la sienne... Vous le prierez ensuite de vouloir bien nous envoyer une autre esquisse de notre portrait, car notre illustrissime époux a donné celui qu'il nous avait laissé ici. » Trois années après, l'artiste n'ayant pas satisfait à cette demande, la princesse insiste et s'adresse directement à Léonard : « ... Quand vous étiez ici, alors que vous avez fait notre portrait au charbon, vous nous avez promis de le faire en couleur... » Ce portrait *en couleur* ne semble jamais avoir été exécuté, mais nous possédons l'original dessiné au fusain, le *Maschio*, qui fait partie de la collection des dessins du Musée du Louvre. Isabelle l'a nettement caractérisé ; il est dessiné *al carbone*, celui qu'elle demande est une répétition du premier, qui était bien l'esquisse originale, puisque Léonard en avait laissé déjà une reproduction entre les mains de la marquise qui l'a laissé donner par son mari; enfin pour preuve de l'identité comme *original*, le dessin du Musée

1. Voir à ce sujet l'article de la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er février 1888, par Charles Yriarte. — Depuis, M. Alessandro Luzio a complété les documents et établi les relations avec L. de Vinci dans un article intitulé : NUOVI DOCUMENTI ; *Ancora Leonardo e Isabella d'Este ;* voir l'*Archivio storico dell'Arte*, publié à Rome, Ire année, fascicule v, page 181.

du Louvre est piqué de trous pour la facilité de la reproduction. Il faut ajouter que le cabinet des dessins des Offices nous offre une



ISABELLE D'ESTE, PAR LE TITIEN.

D'après la copie de P.-P. Rubens, au Musée de Vienne.

seconde reproduction moins connue, une sanguine avec légère variante dans la coiffure [1]; c'est celle que nous donnons ici.

1. Le dessin du Louvre était à vendre à la vitrine d'un marchand d'estampes, rue Rougemont, à Paris, il y a plus de trente ans. M. A. Gruyer, l'historien de Raphaël, a constaté alors son existence; il provenait de la collection de Vallardi et était coté alors au prix de trois mille francs.

LA MÉDAILLE DE CRISTOFORO ROMANO.

Cristoforo Romano, vers l'année 1500, était le sculpteur attitré d'Isabelle d'Este et son familier; elle l'employait à toutes les besognes; il recherchait pour elle des médailles, des camées, des antiques, et elle lui témoignait sa confiance au point de l'autoriser à acheter directement pour elle, sans même prendre son avis. M. P. Valton a publié sur la personnalité de cet artiste une étude pleine d'intérêt, et notre dossier de la correspondance du sculpteur avec la marquise, de 1500 à 1512, contient un certain nombre de lettres de lui qui permettent de compléter le sujet. M. Adolfo Venturi, sur la foi d'une phrase de la marquise, croit pouvoir affirmer que Cristoforo est l'auteur de la belle porte de marbre, ornée de bas-reliefs, qui fait communiquer les deux pièces des *Camerini* d'Isabelle au *Paradis* de la *Reggia* de Mantoue; il a certainement, sur les ordres de la marquise, fait le dessin du tombeau de la Beata Osanna Andreasi de Mantoue. Le rapprochement de la médaille de Cristoforo avec celles du pape Jules II et d'Isabelle d'Aragon, fait par M. Valton[1], ajoute à la certitude de l'authenticité de la première, attestée tout d'abord par ce passage de la lettre adressée à la marquise par Giacomo d'Atri, ambassadeur de Mantoue à Naples : « Giovanni Cristophano Romano, votre serviteur de cœur, est ici; il m'a cru digne d'une médaille de V. E., qui est mille fois belle, comme vous l'êtes vous-même. » Dans de telles conditions, vivant près de la marquise, en contact constant avec elle, l'œuvre d'un tel artiste est digne d'une entière confiance, et si on la rapproche du dessin du Léonard, les rapports sont indéniables.

PORTRAIT D'ISABELLE D'ESTE PAR LE TITIEN.
(MUSÉE DE VIENNE.)

Lorsqu'on se place en face du portrait d'Isabelle d'Este, qui figure dans le Musée de Vienne sous le n° 45 du catalogue, sans rien con-

1. Gian Cristoforo Romano, médailleur italien, par P. Valton; *Revue numismatique*, juillet 1883. — Sur Cristoforo ou Cristophano Romano, il faut lire aussi les études de M. A. Venturi (*Archivio storico dell'Arte*), qui s'appuie sur la correspondance de Mantoue, et de M. Alessandro Luzio. M. Umberto Rossi a aussi côtoyé le sujet.

naître des conditions qui se rapportent au tableau, on a la conscience tout d'abord d'être en face d'une œuvre du maître. Préoccupé de l'identité du personnage, si on rapproche la toile des deux premiers monuments incontestés, le dessin de Léonard et la médaille de Cristoforo Romano malgré le caractère héroïque inhérent à l'art de la médaille, et malgré la transposition particulière au génie de Léonard, on conviendra que les rapports concordent, et le doute n'est plus permis quant à l'identité du personnage.



ISABELLE D'ESTE.
Réduction de la gravure de Lucas Vosterman.
Copie exécutée par Rubens.
(D'après Le Titien.)

Isabelle nous apparaît ici dans tout l'éclat de sa jeunesse ; elle porte une coiffure de dentelle montée sur baleine, en forme de nimbe, ornée au centre d'un gros diamant entouré de huit perles ; la robe bleue est brodée d'argent et d'or ; elle a revêtu une pelisse noire doublée de fourrure qui laisse voir la dentelle de la chemisette. Les yeux sont brillants et comme étonnés ; elle n'a point de majesté factice, elle vit, et cependant le type et les traits manquent d'individualité ; les mains surtout sont impersonnelles, elles ne sentent point la nature vue.

Ce portrait provient du cabinet de l'archiduc Léopold Guillaume; on est certain qu'il était encore à Mantoue en 1604, puisque Rubens a pu l'y copier; de Mantoue il est passé dans les mains de l'archiduc (nous en avons la preuve, puisqu'il figure dans l'inventaire du catalogue de sa galerie, rédigé en 1659); enfin c'est par lui qu'il est venu occuper sa place dans les collections impériales de Vienne.

Et cependant, si on étudie les circonstances de la vie du Titien, il n'y a point d'apparence que l'artiste, né en 1477, par conséquent plus jeune de trois années que la marquise de Mantoue, ait pu la peindre à l'âge qu'elle représente, c'est-à-dire avant 1500. En effet, ce n'est qu'en 1516 que le Titien aurait pu rencontrer Isabelle à Ferrare chez son frère le duc Alphonse, dont il décore les *Camerini*, et dont il peint les portraits qui figurent au Musée de Madrid et

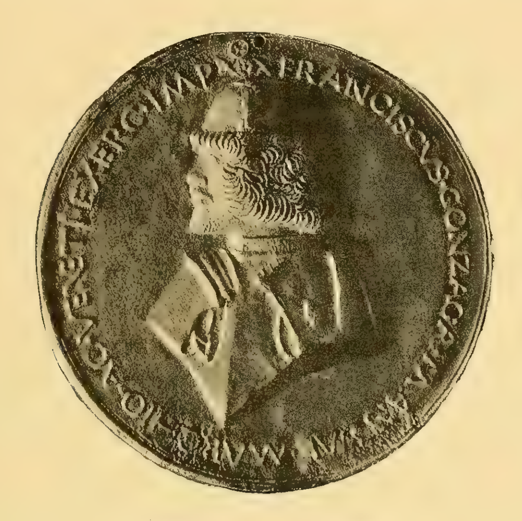
dans la collection André. Selon toute probabilité, le Titien est venu à Mantoue à cette époque; mais Isabelle a trente-deux ans, et l'âge n'est plus conforme à celui du portrait. La conclusion s'impose, elle répond bien aux habitudes du temps, et surtout à celles du Titien. L'artiste a dû peindre ce portrait sans le secours du modèle (d'après un document qui représentait la marquise à l'âge de vingt à vingt-cinq années à peine), comme cela lui est arrivé tant de fois, notamment pour le portrait de François Ier du Musée du Louvre, exécuté d'après une médaille communiquée par le cardinal de Lorraine qui commentait le document et guidait le pinceau de l'artiste. Nous verrons plus tard si quelque document du temps confirme une telle conjecture.

AUTRE PORTRAIT D'ISABELLE PAR LE TITIEN,

COPIÉ PAR P.-P. RUBENS. — (MUSÉE DE VIENNE).

Un second portrait de la marquise figure au Musée de Vienne, sous le n° 23, avec la mention : « P.-P. Rubens d'après *Le Titien.* » Isabelle a l'âge de quarante ans à peu près; elle a pris de l'ampleur, la taille est épaisse, le corsage est lourd, la face pleine, la bouche souriante et les joues sont vermeilles. La princesse porte une coiffure qui diffère de celle du premier portrait; le bijou central est d'un autre caractère; sur la robe d'un rouge éclatant se détache une de ces lourdes ceintures dont elle a peut-être demandé le modèle à Hercule Fideli, le joaillier de son frère Alphonse de Ferrare et le sien; un grand collier de perles pend à son cou, et la fine chemise, librement ouverte sur un corsage abondant, est ornée de riches broderies enrichies de perles. Tous ces accessoires, à n'en pas douter, sont pris sur nature; rien dans ce superbe accoutrement ne rappelle le premier portrait, et tout y révèle la présence du modèle. L'image est plus personnelle; avec une sincérité visible, l'artiste a franchement accusé l'action de l'âge par la lourdeur de la taille, l'épanouissement de la poitrine et l'empâtement des traits. C'est une Isabelle bien près de se retirer du pouvoir, sous le règne de son fils Frédéric. A trois reprises différentes, le jeune marquis a reçu le Titien à Mantoue, ce qui a pu donner à sa mère l'occasion de se faire peindre par le maître vénitien; et il est établi qu'il a vu de près la marquise douairière. Le Titien est venu à la cour des Gonzague en 1522, il y revient en 1529, et laisse des traces de son passage avec

les *Douze Césars* et l'*Enlèvement de Proserpine*. Ceci posé, le 6 mars 1534, Isabelle, par l'intermédiaire de Benedetto Agnolo, fait réclamer au peintre vénitien un ancien portrait d'elle *qu'elle dit lui avoir prêté pour en faire une répétition*. N'est-ce pas ainsi qu'on peut s'expliquer que sur deux portraits peints par le Titien, celui qui la représente dans son âge mûr ait été peint le premier, alors que celui qui nous la montre plus jeune, quand elle n'a pas encore dépassé sa vingtième



JEAN-FRANÇOIS GONZAGUE, QUATRIÈME MARQUIS DE MANTOUE, PAR LE SPERANDIO (1496).

Épreuve du Cabinet des médailles (Paris).

année, n'a été peint que le second, d'après un document fourni par la marquise qui en demande la restitution en 1534.

P.-P. Rubens, pendant son séjour à Mantoue en 1604, a fait une copie de chacun des deux originaux du Titien; nous en avons deux fois la preuve : d'abord par la gravure de Lucas Vosterman qui porte cette légende : « *Isabella Estensis Francisci Gonzagæ uxor* » et l'indication : « *E Tiziani Prototypo P. P. Rubens excudit* », ensuite par la mention de ces deux études du maître, sous les nos 56 et 57, au catalogue des objets d'art trouvés dans l'atelier de Rubens après sa mort.

Les deux originaux du Titien ont eu des destinées diverses; celui qui la représente dans sa jeunesse n'a pas été compris dans la vente,

faite vers 1627, par Vincent Gonzague au roi Charles Ier d'Angleterre, par l'intermédiaire de Nys; quarante ans après que Rubens l'avait copié, on l'a retrouvé dans la fameuse collection de l'archiduc Léopold à Bruxelles (*Inventaire de* 1659), sous le titre de Portrait de la reine de Chypre. C'est par l'archiduc qu'il est venu à Vienne.

L'original du second portrait qui représente la marquise dans sa pleine maturité a figuré au contraire dans la vente au roi d'Angleterre (puisqu'il est inscrit au catalogue original de Windsor, à celui du *British Museum* et à la minute du *Land Revenue Record Office*); mais lors des ventes successives des tableaux de Charles Ier, ordonnées par le conseil d'Etat sur l'initiative de Cromwell, cet original a disparu; peut-être, à l'heure qu'il est, orne-t-il encore, non identifié, quelque château des comtés. Si la copie de Rubens nous reste, c'est qu'elle aussi est passée de l'atelier de Rubens, qui la gardait comme un souvenir de Mantoue, dans les collections de l'archiduc Léopold; et c'est encore par l'empereur qu'elle est venue dans le Musée impérial de Vienne.

Au point de vue iconographique, cette copie a la valeur de l'original; au point de vue pictural, elle a un double intérêt. Un artiste doué d'un tempérament aussi prodigieux que celui de Rubens ne copie pas l'œuvre d'un maître sans y mettre quelque chose de lui-même. Là où le Titien avait sans doute peint de chaudes carnations à reflets dorés, Rubens a émaillé les chairs, et prodigué au corsage d'Isabelle ses beaux glacis nacrés et ces « régals de blancheurs » qu'on retrouve dans le portrait de Marie de Médicis au Musée du Prado.

PORTRAITS DISPARUS.

Au point de vue historique, nous devons encore tenir compte de plusieurs portraits d'Isabelle, peints par des artistes de renom, qui ne sont point parvenus jusqu'à nous. En 1493, Isabelle, n'ayant encore que dix-neuf ans, vivement sollicitée par la comtesse d'Acerra de lui envoyer son portrait, résolut de le demander à Mantegna [1]. Il est peu probable que celui-ci, qui avait de la répulsion à faire poser ces

1. Voir la brochure *Federico Ostaggio alla corte di Julio II*, par Alessandro Luzio, Rome, 1887. *R. Societa romana di storia patria.* Pour Lorenzo Costa, voir l'étude très documentée que lui a consacrée M. Adolfo Venturi, dans l'*Archivio Storico dell Arte.*

grandes dames rebelles à l'immobilité, et qui avait nettement refusé de faire le portrait de la duchesse de Milan, se soit rendu au désir de la marquise. En effet, au mois d'avril 1493, Isabelle écrit en ces termes à la comtesse son amie : « Nous regrettons vivement de ne pouvoir pour le moment vous envoyer notre portrait; le peintre l'a si mal exécuté qu'il n'y a là aucune ressemblance. Nous nous sommes occupée de faire venir un étranger qui a la réputation d'être un bon portraitiste (*contrafare bene il naturale*). »

L'étranger n'était autre que Giovanni Santi, peintre de la duchesse d'Urbin, belle-sœur d'Isabelle, et père de Raphaël Sanzio. Le 13 janvier 1494, juste un mois après la demande faite par la comtesse d'Acerra, celle-ci recevait le portrait accompagné de la lettre suivante : « Je vous envoie par Simone da Canossa, camérier de l'illustrissime duc de Calabre, le portrait sur panneau de la main de Giovanni di Sancti, peintre de S. E. la duchesse d'Urbin, qui, dit-on, est expert à peindre sur nature, quoique, d'après ce qu'on me dit, cette œuvre pourrait peut-être me ressembler davantage. »

Le Francia à son tour devait être appelé à reproduire les traits de la marquise. Mis en relation avec elle par le protonotaire Bentivoglio, Isabelle, en l'année 1510, ayant fait déjà l'épreuve du talent du Francia, qui avait réussi au gré de son désir à faire le portrait de son fils Frédéric, le futur duc de Mantoue, avait demandé à l'artiste sa propre image. Le peintre offrit de se rendre à la cour; la marquise n'accepta point, et il fut convenu qu'il exécuterait d'après un document, appuyé des conseils de Lucrezia Bentivoglio qui suivrait le travail de l'artiste. Une lettre, adressée le 11 septembre 1511 à son amie de Bologne, lettre publiée par M. Alessandro Luzio, qui a donné tous les documents relatifs à cet épisode, nous donne le mot de sa réticence au sujet de la venue du Francia à Mantoue : « V. S. voudra bien ne pas insister, car la dernière fois que nous nous sommes fait peindre, nous avons éprouvé un tel ennui et une telle fatigue, forcée de nous tenir ainsi ferme et immobile, que jamais plus nous ne recommencerons. V. S. garde si bien dans la mémoire nos propres traits qu'elle saura certainement corriger le peintre là où il pourrait faillir. Et puis V. S. comprendra que nous ne saurions user de trop de ménagements ; en accueillant le Francia, nous ne pourrions manquer d'offenser Costa, et ce serait bien difficile de conserver son amitié. » Lorenzo Costa était en effet devenu peintre de la cour, après avoir longtemps travaillé à Bologne avec le Francia. Ce dernier réussit assez dans cette nouvelle entreprise pour que la

marquise, au reçu du portrait, lui adressât ce compliment, en le gratifiant généreusement : « Vous m'avez faite avec votre art plus belle que ne m'a faite la nature, je vous en remercie. »

LES PORTRAITS DE JEAN-FRANÇOIS GONZAGUE.

Quels étaient les traits de Jean-François Gonzague, quatrième marquis? Faut-il en croire les chroniqueurs et les historiens contemporains, et surtout Amadei?

Les médailles du prince sont nombreuses, toutes sont connues ; signées de Melioli, de Sperandio, du Ruberto et de Talpa, elles affectent à un certain degré le caractère héroïque des médailles de grand style ; cependant on pressent la vérité du type dans celle qui porte en légende : « *Capitaine général des troupes de la sérénissime.* »

Un document historique incontestable nous est fourni par le Mantegna; c'est la représentation du marquis agenouillé devant la Vierge, dans le célèbre tableau (aujourd'hui au Musée du Louvre), exécuté à la fin de 1495 pour orner l'autel de l'église de *La Madone de la Victoire*, érigée à la suite d'un vœu fait par le marquis de Mantoue sur le champ de bataille de Fornoue (le Taro). Si on oppose cette image du guerrier agenouillé à celle de la médaille que nous reproduisons ici. on admirera comment le Mantegna, des lignes heurtées du masque de Gian Francesco, à la barbe hirsute, aux cheveux rebelles qui couvrent le front tout entier et se replient en anneaux confus, a pu tirer un portrait qui fait foi pour l'histoire, encore qu'il tienne plus du bas-relief que de la peinture. Mais en peignant la *Madone de la Victoire*, Mantegna se rappelait qu'il avait devant lui le capitaine illustre que ses alliés acclamaient comme le « Vainqueur du Taro », et sous les traits duquel les médailleurs, exaltés par les panégyristes, allaient écrire en exergue l'ambitieuse légende : *Ob Italiam restitutam*, ce qui dépassait peut-être la mesure, au point de vue du sort de cette journée, où, malgré la vaillance déployée par l'armée de la ligue, le but que se proposaient le marquis de Mantoue et ses alliés ne fut pas atteint.

Un peu plus tard, un sculpteur contemporain de Gonzague, resté inconnu et qui mériterait à coup sûr qu'on écrive son nom dans l'histoire de l'art, allait opposer aux descriptions des poètes à gages et des peintres et médailleurs un dernier document d'une réalité saisissante, d'une telle audace de réalité et d'une vie si intense qu'on peut le regarder comme le témoignage le plus sincère et le plus concluant

que jamais artiste ait porté sur un personnage de son temps. Quand on a tout lu du quatrième marquis de Mantoue, et que par cette lecture des documents intimes et les révélations de ses biographes, on croit connaître son caractère, ses mœurs et ses habitudes, qui ne laissaient point que d'être assez grossières, on ne peut exagérer l'impression produite par la vue du buste de Jean-François aujourd'hui conservé au Musée de Mantoue. Cette terre cuite anonyme, qui déconcerte tous les spécialistes, n'a pas jusqu'ici révélé son secret; c'est en vain que nous voudrions la rattacher à une école; les traits essentiels ne dénoncent aucune personnalité de la sculpture italienne à laquelle on la pourrait attribuer; certains détails d'exécution de la riche armure, la patience de l'outil, la minutie du rendu de la chevelure, font penser à l'orfèvre ou au graveur qui cisèle l'or et grave les métaux précieux, en même temps que la puissance, l'énergie de l'expression et l'audace de la conception accusent une liberté, une maîtrise et une décision qui font de ce buste une œuvre type. Quand on a contemplé longuement cette cruelle effigie, on admire davantage le Mantegna d'avoir pu, en face d'un tel modèle, trouver une interprétation historique et garder la fidélité du caractère sans trahir la vérité; ici elle nous apparaît tout entière. Le hardi capitaine, fier sous son armure, par son expression virile, sa haute taille, sa force apparente et la noblesse de son geste, pouvait certainement commander le respect et frapper l'imagination de la foule; mais ses traits tourmentés, sa bouche lippue, son expression farouche, ses longs cheveux crêpelés, qui recouvrent les joues et retombent en anneaux épais jusqu'aux épaules, et sa barbe épaisse et rugueuse, lui donnent, avec un air de grandeur, un aspect singulièrement farouche, et une expression terrible qu'on retrouve dans quelques-unes des



JEAN-FRANÇOIS GONZAGUE

Fragment de la *Madone de la Victoire*.

Andrea Mantegna (1496).

(Musée du Louvre.)

images des reîtres de Durer et des graveurs de l'école de Nuremberg. Nous nous demandons, en face de cette œuvre douée du mouvement et de la vie, si, par une des lois secrètes de la nature, ne se retrouvaient point, dans ce quatrième marquis de Mantoue, quelques-uns des traits de ses aïeux maternels, les rudes ancêtres de Jean l'Alchimiste et des premiers marquis de Brandebourg.

L'œuvre est à étudier; donnée à la bibliothèque de Mantoue par Luigi Codde, fils de Pasquale Codde, secrétaire des Beaux-Arts de l'Académie de Mantoue (1756-1828), qui l'avait trouvée dans l'héritage de son père, elle a figuré jusqu'à ces dernières années à la bibliothèque communale; depuis, elle a été transportée au Musée de la ville. Placée à une grande hauteur, sur une console, il est difficile de se rendre compte de la délicatesse des détails et des finesses l'exécution de la barbe et des cheveux. Certains épisodes sculptés en relief sur la cuirasse, traités avec cette liberté de main que permet le travail de la terre, échappent à l'examen de ceux qui cherchent un signe, une allusion pouvant aider à attribuer l'œuvre ou prêter à l'interprétation. On lit, dans la frise d'un petit monument en relief sur l'épaulière les mots: « *Jani Templum* », allusion à l'Italie pacifiée; une autre inscription, trop effacée pour qu'on puisse la déchiffrer, doit avoir aussi sa signification propre. Au bas de la cuirasse s'enlève en ronde bosse l'aigle de l'Empire, aux ailes ouvertes; et au-dessous du gorgerin l'artiste a sculpté le « *crogiolo* », le creuset allégorique où fondent les lingots d'or, représentation ordinairement accompagnée de la devise : DOMINE ME PROBASTI ET COGNOVISTI, une des *imprese* spéciales au quatrième marquis.

Malgré son aspect farouche, cette princesse de seize ans allait aimer son époux jusqu'à la passion; elle fut la plus douce et la plus résignée des épouses, la mère la plus tendre et la plus ferme ; sa soumission à ses volontés ne devait avoir pour limite que sa tendresse à l'égard de ses enfants et le souci de leur avenir. Grâce à MM. Alessandro Luzio et Renier, grâce aux documents réunis par Armand Baschet, nous savons tout aujourd'hui des rapports d'Isabelle avec son époux, même ce qu'on eût voulu ignorer. Dans sa vie privée comme époux, le marquis ne différait point de la plupart des princes de son époque, qui avaient gardé la brutalité des *condottieri* du XVe siècle, et quelques-unes des lettres publiées par les deux écrivains que nous venons de citer nous montrent le vainqueur du Taro sous un jour assez répugnant. Tout entière aux arts de la paix, la jeune marquise avait le vif sentiment des devoirs d'une souveraine;

elle sentait le prix des triomphes de la guerre, source de l'agrandissement des Etats, celui de la puissance et de la renommée, et elle était ambitieuse; aussi, pour soutenir Gonzague, sut-elle se prêter à tous les sacrifices.



BUSTE DE JEAN-FRANÇOIS GONZAGUE. TERRE CUITE. — ANONYME.

(Musée municipal de Mantoue.)

Quand son époux guerroyait dans le Napolitain, elle lui apportait le secours de sa séduction personnelle dans les relations nécessaires et les alliances utiles, et en son absence, dès ses premières années, elle sut gouverner avec prudence et lui enlever tout souci pour la

direction de ses États. Douée d'une singulière souplesse, aidée d'une certaine ruse féminine et de son opportunisme de princesse italienne, elle sut entrer dans les vues du politique et de l'homme d'épée, le suivre dans ses changements de front, et se prêter aux combinaisons que lui dictaient son astuce et le sentiment de ses intérêts. L'espoir des brillantes destinées que l'activité guerrière de son époux promettait à son fils la soutenait, et elle sut se maintenir à la hauteur de toutes les situations.

Lors de la seconde invasion de l'Italie par les Français, après avoir vu Gonzague capitaine de la Ligue contre le roi de France, elle apprit tout à coup que l'ennemi d'hier lui confiait le commandement de ses troupes et le gouvernement de Milan ; une attitude si inattendue ne la dérouta point encore, elle fit face à la nouvelle situation comme régente, et, au scandale de certains princes d'Italie, elle se déclara « bonne française ». Mais bientôt l'horizon change : au cours de la campagne où chaque nouvelle missive lui signalait un succès, on lui annonce la captivité de son époux ; le trouble n'entre point encore dans son âme ; avec le même respect, la même confiance, on la voit demander à Gonzague ses conseils et ses ordres pour le gouvernement de ses États ; et à partir de ce jour, à Venise, en France, au Vatican, elle ne cesse de travailler avec une ardeur infatigable à la libération du prisonnier.

Alors, diplomate habile, elle tenta de séduire les reines par des présents, tout en faisant valoir aux yeux des princes le prix de l'utile concours du bras de son époux rendu à la liberté. Mais le jour où le prisonnier, fatigué d'une telle situation, sans bien peser le résultat d'une transaction qui pouvait compromettre l'avenir de son trône, écrivit à la marquise d'envoyer son fils en otage à sa place, Isabelle sut trouver en elle la fermeté de ne pas lui obéir au nom de sa douleur comme mère et de sa responsabilité comme régente ; et elle le fit dans des termes tels que le captif lui-même renonça à solliciter sa liberté. Enfin, après trente ans d'une existence commune traversée par de rudes épreuves, lorsqu'à son heure suprême, Jean-François Gonzague dicta les lignes par lesquelles il recommandait à son propre fils Frédéric, qui n'était pas encore arrivé à l'âge viril, d'adoucir le veuvage de sa mère, il déclara que, dans toutes les circonstances de sa vie, Isabelle d'Este lui avait été du plus grand secours, et qu'il avait trouvé en elle « un génie merveilleux capable de toute entreprise, si haute qu'elle fût ».

CHARLES YRIARTE.

ARTISTES CONTEMPORAINS

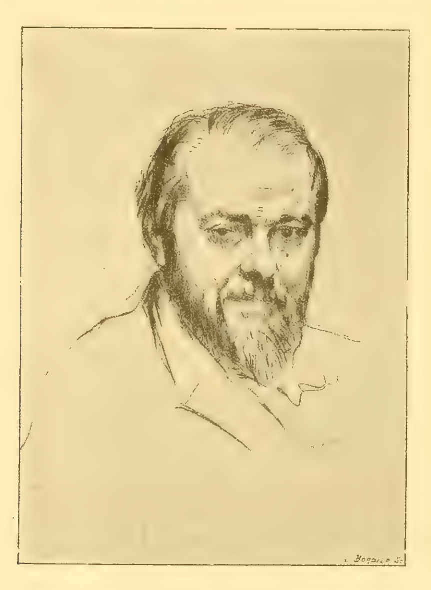
MARCELLIN DESBOUTIN



Les pointes sèches et les portraits que M. Marcellin Desboutin a exposés, il y a quelque temps, nous ont offert un double intérêt : intérêt historique, en ce sens qu'ils constituaient une véritable galerie des célébrités de ces cinquante dernières années; intérêt artistique, puisqu'ils nous donnaient la fleur, le résidu de l'œuvre considérable du vaillant artiste. Pour les analyser en détail à ce double point de vue, il me faudrait plus d'espace que je n'en ai : je me contenterai donc d'en dégager rapidement les traits essentiels.

J'ai pour le portrait une préférence que je ne cherche pas à dissimuler : fixer sur la toile ou sur le cuivre l'image d'un être humain, non par sa ressemblance fortuite et accidentelle, mais en devinant les traits qui sont vraiment lui-même et qui révèlent son âme, cela me paraît le but le plus élevé et le dernier mot de l'art. Un portrait, en effet, n'est pas seulement une œuvre d'art, d'autant plus difficile à exécuter qu'elle ne laisse qu'une part très réduite aux

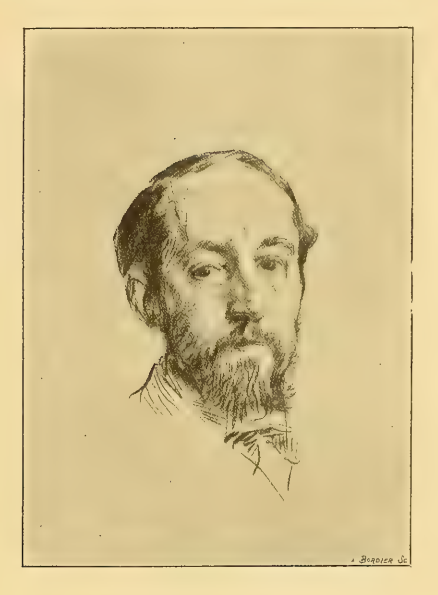
accessoires brillants et faciles, et concentre l'attention sur un morceau unique; il exige de son auteur une pénétration ou une intuition que peu d'artistes possèdent. Le peintre peut souvent se contenter d'être un exécutant, dont on ne discutera que l'habileté technique plus ou moins grande. Le portraitiste doit être doublé d'un psychologue, capable de comprendre la signification intime des traits et des formes, et de la traduire.



PORTRAIT DE M. HENNER, MEMBRE DE L'INSTITUT.

Cette tâche devient plus difficile à mesure que la physionomie devient plus complexe et plus mobile, comme c'est le cas de notre temps. Un portraitiste du temps de Louis XIV, par exemple, n'avait pas à compter avec les mille détails du mouvement et de l'attitude qui complètent l'homme d'aujourd'hui : ses modèles avaient le calme, la majesté et la simplicité d'allures que comportaient les mœurs et les costumes du temps; quand il avait peint fidèlement les dentelles et les velours de leurs toilettes, il ne lui restait qu'à reproduire l'expression des visages, qui ne variait guère : elle était presque

toujours calme, méditative, immobile, avec quelque chose de figé et de presque hiératique. A voir les toiles majestueuses d'un Van Dyck, par exemple, on devine qu'il a eu devant lui des modèles qui prenaient d'instinct, dans son atelier, la pose qu'ils avaient dans la vie. Eût-il voulu les voir autrement, plus libres, plus abandonnés, il n'aurait pu ; et il n'avait, en somme, qu'à les copier tels quels pour les rendre aussi complètement et aussi fidèlement que possible. Le portraitiste



PORTRAIT DE M. J. CLARETIE, MEMBRE DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE.

moderne, au contraire, a pour modèles des gens du monde, des gens de lettres ou d'affaires, extrêmement occupés, qui lui marchandent leurs séances, et dont les attitudes dans la vie ne ressemblent jamais aux poses de l'atelier. S'il se contente de les asseoir dans un fauteuil ou de les mettre debout devant son chevalet, il ne les connaîtra pas et ne les fera pas connaître. Il faut qu'il les voie exister; et quand il les a compris, quand il a saisi sur leur front, dans leurs yeux, dans les plis de leurs lèvres, dans les gestes qu'ils ébauchent et n'achèvent pas toujours, le passage des fugitives pensées si nombreuses et si con-

tradictoires qui agitent sans cesse l'homme moderne, il faut qu'il arrive à les fixer et à les traduire. C'est si difficile, qu'en un moment où les bons peintres abondent, les bons portraitistes sont plus rares que jamais.

Desboutin, qui n'est pas seulement un exécutant, qui est aussi — comme il l'a prouvé — un lettré, un observateur et un philosophe, s'est fort bien rendu compte des difficultés auxquelles se heurte le portraitiste moderne. Et il les a souvent vaincues. Voyez son portrait de Manet, celui de M. Zola, celui de Charles Bigot, celui de M. Edmond de Goncourt, et bien d'autres. Quelquefois, la ressemblance est discutable, si par ressemblance on entend la reproduction exacte de la figure. Mais comme les portraits que je viens de citer — et j'aurais pu facilement en allonger la liste — sont pénétrants et explicatifs! Comme ils nous font comprendre les physionomies qu'ils nous livrent! Manet, en mouvement de flânerie, la canne à la main, la tête légèrement inclinée, la bouche plissée d'un sourire qui n'en est pas un, l'œil fixé devant lui, si vif sous ses sourcils que fronce un effort de pensée, est bien le Parisien chercheur et maladif que nous avons connu; et il faut avoir vu souvent M. Zola pour savoir combien lui est naturelle la pose réfléchie et méditative où Desboutin l'a fixé. Notez que souvent l'étonnant artiste arrive à être aussi clair et aussi démonstratif sans même recourir aux attitudes, dans de simples médaillons où il s'est contenté d'exagérer un trait, si juste, que cette exagération très légère, parfois à peine perceptible, suffit à nous donner le sens de la physionomie.

Comme toujours, le modèle que Desboutin a le mieux connu et le mieux compris, c'est lui-même; et dans les trois portraits principaux qu'il a faits de lui, il s'est livré tout entier, avec toute la puissance de sa pénétration et toute la richesse de son art. Aucun de ses portraits n'est d'ailleurs complet, en ce sens que chacun d'eux s'applique à nous montrer un côté saillant du modèle ; mais ils se complètent l'un l'autre, et forment à eux trois une bien curieuse analyse, on pourrait presque dire une confession de l'artiste.

Le premier nous montre le bohème : sous un vaste chapeau mou à larges bords, sorte de *sombrero* absolument fantaisiste, la figure de Desboutin semble avoir perdu ses caractères les plus distinctifs, comme détendue dans le bien-être paresseux de la brasserie. Ce *sombrero*, mis de côté, représente la « pose » inhérente aux peintres d'il y a vingt ans, la recherche du costume pittoresque, excentrique, qui éloigne, à première vue, toute idée de « philistin ». Les traits apaisés,



PORTRAIT DU VICOMTE LEPIC.

(D'après une pointe sèche de M. Desboutin.)

les yeux tranquilles, dégagent une impression de bonhomie satisfaite et un peu dédaigneuse ; impossible de mieux rendre, par l'arrangement des traits extérieurs, un état d'âme qu'on devine aussitôt : le contentement de l'artiste qui a fini sa journée, et qui s'en va dans quelque taverne de Montmartre, à la « Grand'pinte » ou au « Clou », blaguer le bourgeois avec les camarades, dans un décor de mobilier Henri II, de tapisseries plus ou moins authentiques et de peintures de Willette. Il s'est installé devant son bock et ne parle pas encore, il se réveille ; mais, bientôt, va jaillir un feu roulant de plaisanteries cocasses et de drôlatiques histoires qui feront envoler la soirée.

Mais sous ce bohème — qui, par parenthèse, a beaucoup d'esprit, et du meilleur — il y a un poète, et le voici dans le second portrait, celui qu'on connaît sous le nom de l'*Homme à la pipe*. Cette fois, la pipe seule, la petite pipe de terre culottée et noircie, le vrai « brûle-gueule », représente encore le débraillé de l'atelier : la figure de tout à l'heure s'est ennoblie, une pensée profonde anime ses deux grands yeux, fixés très loin sur quelque chose d'invisible, sur une idée qui flotte, insaisissable encore, comme à l'horizon d'un rêve. Plus rien de la bonne humeur gouailleuse que développe la brasserie ; le même homme, qui hier soir babillait avec les amis sans penser à grand'chose, est maintenant un méditatif, replié sur lui-même, cherchant inconsciemment les obscurs rapports qui unissent les visions de son âme au monde extérieur. Il est transformé, — on pourrait dire transfiguré, quoique toujours le même et bien reconnaissable, ayant ces traits accentués qu'on n'oublie pas quand on les a vus une fois.

Ce bohème et ce poète a un coin d'héroïsme : on connaît sa biographie, qui a été souvent racontée, ses péripéties de grandeur et de misère, sa fastueuse villa de Florence où il recevait tout ce qui a un nom dans les lettres et dans l'art, sa ruine complète, la sérénité avec laquelle il la supporte, sa hautaine indifférence à la question d'argent qui l'empêche de profiter de son talent pour réédifier sa fortune. Eh bien, voici le combattant de ces luttes dans le troisième de ses portraits : il est coiffé d'une calotte, d'où part sa chevelure de vieux lion, il est vêtu d'un veston à côtes, plus « ressemblant » que dans les deux autres, et bien différent pourtant. Il a fait saillir toute son énergie ; sa robuste figure évoque le souvenir de ces *condottieri* du XVe siècle qu'admirait Machiavel. Positivement, je ne puis pas me représenter autrement Oliveretto da Fermo ou Castruccio Castracani : ils devaient avoir cette dure volonté, cette froide décision qui tout à

coup transforment encore une fois la figure du bohème et du poète et nous montrent de lui un trait nouveau, qu'il n'a peut-être jamais réalisé, mais qu'il avait sûrement en puissance dans quelque repli de lui-même.

Pour ce troisième portrait, Desboutin a changé son procédé habituel : d'ordinaire, il s'en tient à la pointe sèche ; cette fois, il a fait intervenir l'eau-forte, qui a contribué au caractère de vigueur et de robustesse qu'il voulait donner à sa planche.

Sur l'ensemble de l'œuvre de Desboutin, il y aurait encore beaucoup à dire, et il faudrait citer des pages qui s'en détachent avec un intérêt particulier : ainsi, entre autres, ses portraits d'enfant, qui sont étonnants de vie et de naturel. Il saisit ses petits modèles au vol de leurs mouvements si rapides, de leurs attitudes si changeantes, et l'on se demande par quel miracle d'attention il arrive à les voir aussi complètement et à les fixer malgré leur continuelle mobilité. Mais, comme je l'ai déjà dit, je ne puis m'arrêter aux détails : je n'ai voulu que mettre en évidence quelques-uns des caractères les plus frappants d'une œuvre considérable et puissamment personnelle.

ÉDOUARD ROD.



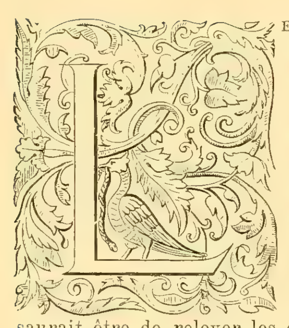
LA

SCULPTURE FLORENTINE

AU XVe SIÈCLE

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

NANNI DI BANCO (1374?-1421)



E premier artiste dont il faille parler au début du XVe siècle est Nanni di Banco, et cela non seulement parce qu'il est né avant Ghiberti et Donatello, mais parce que, n'ayant pas vécu aussi longtemps qu'eux, il n'a pas eu le temps de modifier sa manière et qu'il est resté plus complètement qu'eux le fidèle disciple de l'art du XIVe siècle.

Notre intention, dans ces notes rapides sur la sculpture florentine, ne saurait être de relever les erreurs si nombreuses de Vasari. Sur ce point, comme pour tout ce qui concerne les renseignements historiques ou biographiques, nous prions le lecteur de s'en référer aux ouvrages de MM. Perkins, Bode, Milanesi et Müntz. Mais, vraiment, pour Nanni di Banco nous devons dire combien Vasari fut cruellement injuste, et nous devons d'autant plus insister que jusqu'ici le public n'a pas encore rendu à cet artiste la justice qu'il mérite. A mon sens, quand on a cité, au début du XVe siècle, J. della Quercia, Ghiberti, Donatello et Luca della Robbia, je ne vois pas quel nom on pourrait préférer à celui de Nanni di Banco à qui, pour égaler la gloire

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. XII, p. 391.

de ses illustres contemporains, il n'a manqué que d'avoir vécu aussi longtemps qu'eux. Donatello et Luca della Robbia ont atteint



BAS-RELIEF DE LA MANDORLA.

Par Nanni di Banco.

leur quatre-vingtième année, tandis que Nanni di Banco meurt avant la cinquantième.

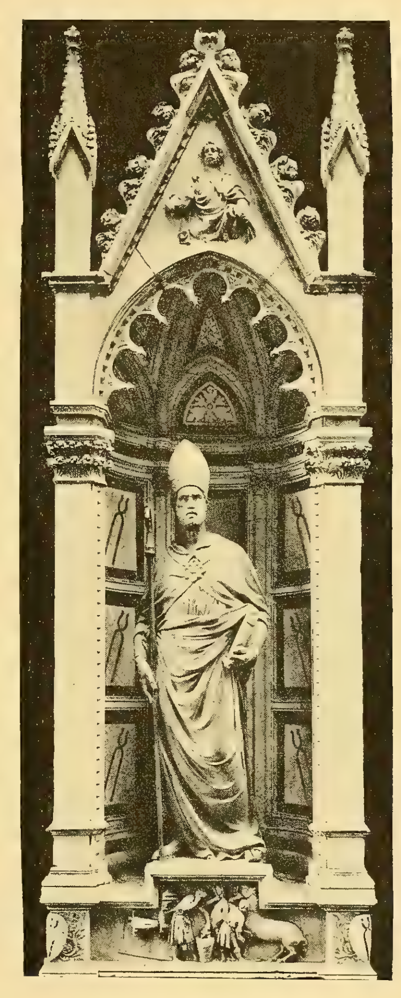
Nanni di Banco n'est pour Vasari qu'un perpétuel sujet de raille-

ries et il nous est dépeint comme un homme du monde, un riche amateur faisant de la sculpture pour passer le temps. Nous savons au contraire qu'il appartenait à une famille d'artisans et à une famille déjà illustre. Son père, architecte et sculpteur, avait été pendant quelque temps le directeur des travaux du Dôme et le collaborateur de Nicolo d'Arezzo à la célèbre porte de la Mandorla.

Une seconde erreur non moins grave est celle qui fait de Nanni di Banco un élève de Donatello. Tout porte à croire qu'il fut au contraire son prédécesseur et précisément un des maîtres qui exercèrent sur lui la plus grande influence. Si, en effet, nous acceptons pour vraie, l'assertion de Vasari qui fixe la mort de Nanni di Banco à sa quarante-septième année, la date de sa naissance doit être reportée à 1374, car nous savons que Nanni di Banco est mort en 1421. Nanni di Banco serait donc plus âgé que Donatello de 12 ans. Cette hypothèse est confirmée par la date et le mérite de ses œuvres et par ce fait qu'il fut immatriculé parmi les maîtres de pierre dès 1405. A *Or san Michele* les travaux de Nanni di Banco sont antérieurs à ceux de Donatello. Les *Quatre Saints* sont de 1408, le *Saint Philippe* est plus ancien encore, et la première statue de Donatello, le *Saint Pierre* ne remonte pas au delà de 1410. Fait plus caractéristique encore, lorsqu'il s'agit d'allouer la *Madone* couronnant la porte latérale du Dôme, travail le plus important qu'on pût alors confier à un sculpteur, on s'adresse à Nanni di Banco comme au plus illustre sculpteur du temps, et Donatello, dans la décoration de cette porte, n'obtient que la commande de deux petites statuettes. Le bas-relief de la *Mandorla*, que la mort ne permit pas à Nanni di Banco d'achever entièrement, est le témoignage d'une maîtrise que Donatello, antérieurement à 1420, ne possédait pas encore au même degré. Constatons en outre que Nanni di Banco donne à ses statues des physionomies très particularisées, qu'il sculpte de véritables portraits, tandis qu'à la même époque, c'est-à-dire vers 1415, Donatello ne se sent pas encore assez habile pour pouvoir le tenter.

Enfin, après avoir constaté l'antériorité des travaux de Nanni di Banco sur ceux de Donatello, il est facile de constater l'influence qu'ils ont exercée. Le *Saint Marc* de Donatello, sculpté de 1411 à 1413, est très visiblement inspiré du *Saint Philippe* de Nanni di Banco qui date de 1408. De même dans le *Saint Georges* apparait une influence certaine du *Saint Éloi*. C'est la même manière de relever fièrement la tête, la même attitude, et d'une façon générale le même sentiment d'énergie.

S'il est vrai, ainsi que le dit Vasari, que Fra Angelico ait représenté Nanni di Banco dans le *Saint Cosme* du *Crucifiement* de Saint-Marc, nous aurions là le témoignage d'une amitié qui serait une nouvelle preuve de la haute valeur de notre artiste. Le portrait de Nanni di Banco publié par Vasari est emprunté à l'œuvre de Fra Angelico. Remarquons sur ce point que si Fra Angelico a réellement fait le portrait de Nanni di Banco, ce ne pouvait être qu'un portrait posthume. La fresque de Saint-Marc a été peinte vers 1440, et Nanni di Banco était mort depuis vingt ans.



SAINT ÉLOI, PAR NANNI DI BANCO.

L'œuvre de Nanni di Banco est l'apogée des recherches faites par l'école florentine, dans le dernier quart du XIVe siècle, soit dans les statues monumentales, soit dans la décoration des tympans à l'aide de grandioses bas-reliefs.

Dans ses statues qui comprennent le *Saint Philippe* (avant 1408), les *Quatre Saints* (1408), le *Saint Éloi* (vers 1413) [1],

1. Nous n'avons pas de renseignements sur la date du *Saint Philippe* et du

toutes à *Or san Michele* et le *Saint Luc* du Dôme (1408-1415), se manifeste avant tout le sentiment de la grandeur. Plus que tout autre florentin, Nanni a retrouvé le style solennel qui convient à la statuaire monumentale. Il est le digne rival de nos sculpteurs gothiques de la grande époque. Mais, il ne faut pas cesser de le redire, les maîtres italiens, venus tardivement, ne peuvent retrouver le sentiment de noblesse et de majesté sereine qui fut le propre du XIIIe siècle français. Dans ce *Saint Éloi* de Nanni di Banco nous voyons une attitude provocante qui sied mal à un évêque, et le *Saint Luc* du Dôme met les mains sur la hanche avec le geste d'un matamore. Toutefois, Nanni di Banco est encore le plus pur des maîtres florentins ; il n'y a chez lui qu'une nuance de ce mauvais style qui va aller sans cesse en s'accentuant, pour trouver son apogée au XVIe siècle, et qui entachera même les plus belles œuvres de Michel-Ange.

Cette réserve faite, il convient de dire que les statues de Nanni di Banco sont bien vraiment une admirable incarnation des sentiments d'héroïsme et de courage. Donatello lui-même, dans son *Saint Georges*, ne surpassera pas l'énergie du *Saint Éloi.*

Dans les œuvres de Nanni, nous admirons encore cette individualité des physionomies qui avait fait sa première apparition dans l'art florentin avec le *Saint Marc* de Nicolo d'Arezzo. Le *Saint Luc* et le *Saint Éloi*, par leur intensité de vie, égalent les plus grands chefs-d'œuvre de Donatello. Chez Donatello, la caractéristique de la figure est exprimée parfois avec une acuité plus vive encore, mais le choix des types est un peu grossier, et l'œuvre de Donatello, quelque belle qu'elle soit, ne nous offrira pas une figure plus personnelle et plus grande, en même temps, que le *Saint Éloi.*

Après s'être montré un maître si énergique dans ses statues, Nanni di Banco, dans le bas-relief de la Mandorla, nous apparaît sous un jour tout nouveau, et ici, par la tendresse de la pensée, il apparaît le véritable précurseur de Luca della Robbia. On comprend que Fra Angelico ait été l'ami du grand artiste qui a su mettre sur le visage de la Vierge une si vive expression de bonté, et, dans les figures d'anges, tant d'humilité et de pureté. Dans ce bas-relief, tout

Saint Éloi. D'après le style, le *Saint Philippe* me paraît la plus ancienne des statues de Nanni. Quant au *Saint Éloi,* il est certainement postérieur aux *Quatre Saints* et il doit être contemporain du *Saint Luc.* — Les dernières années de la vie de Nanni ont dû être consacrées tout entières au bas-relief de la Mandorla.



SAINT LUC.

Par Nanni di Banco.

est à louer au même degré : l'ordonnance, le sentiment, le dessin, l'exécution. — Orcagna, dans son tabernacle *d'Or san Michele* avait donné un premier exemple de ce beau motif : *La Vierge entourée par les anges.* Entre les mains de Nanni di Banco, ce motif atteint la perfection; nous y trouvons unie au sentiment des maîtres du XIVe siècle l'habileté technique des maîtres du XVe. — Ce bas-relief appartient à cette série de tympans sculptés qui furent si en faveur dans l'architecture romane et gothique, et que l'architecture florentine tenta tardivement de s'assimiler. Le bas-relief de la Mandorla peut être tenu pour le point culminant de ces recherches.

Cette habileté de Nanni di Banco dans l'art du bas-relief apparaît encore dans les deux petits motifs qui décorent le socle des statues d'*Or san Michele* et dans les demi-figures de saints qui ornent la partie supérieure des niches.

Nanni di Banco doit l'unité de son œuvre à sa mort prématurée. C'est surtout après 1420 que l'art florentin se modifie et s'éloigne de la simplicité pour rechercher avec Ghiberti les complications de la forme et avec Donatello les complications de la pensée. Nanni di Banco est encore un maître du XIVe siècle qui a su conserver la pureté et la noblesse de sentiments de ce grand siècle.

MARCEL REYMOND.





L'EXPOSITION D'ART ANCIEN

A UTRECHT

Bien que très homogène en son principe, l'art hollandais accuse tout un ensemble d'influences dont il y a lieu de tenir compte dans l'étude de ses principaux centres. Les mots d'École d'Amsterdam ou de Harlem ont leur signification, autant que ceux d'École de Bologne, de Venise ou de Florence, signification à laquelle ne se trompent point les initiés.

Utrecht, où s'est close en octobre l'exposition d'anciennes peintures, destinée surtout à mettre sous les yeux du public les productions d'artistes nés ou ayant vécu à l'ombre de ses clochers, a eu, pour sa part, une école très spéciale, très typique dont les représentants, à la suite peut-être de Jean Scorel, qui y passa de longues années et y finit ses jours, suivirent avec plus de constance que leurs confrères des autres villes les sentiers de l'art italien.

A côté de pages religieuses et allégoriques des Blocklandt, des Bloemaert, des Honthorst, des Babueren, où se traduit l'influence de l'École de Bologne, à ce point que les organisateurs de l'exposition ont cru pouvoir admettre à y figurer une œuvre de Michel-Ange de Caravage, apparaissent des portraitistes tels que Moro, Mierevelt, Moreelse, Janson van Cuelen, dont la précision rivalise avec celle d'un Bronzino ou d'un Morone. Et, chose plus curieuse, si l'on passe en revue les représentants du genre familier, l'on constate bientôt que ceux-là mêmes répugnent à franchir les confins du naturalisme. Poelemburg, Saftleven, Stoop, Verschuering, N. Knupfer, le maître

de Jean Steen, B. Breenberg, Bronckhorst, de Heusch, les frères Both sont des italianisants. Weenix et les Hondecoeter eux-mêmes sont classiques autant qu'un peintre de leur genre peut l'être.

Ce n'est pas précisément sur ces bases que s'est édifiée la grandeur de l'école dont Rembrandt donne la plus haute mesure; aussi l'exposition d'Utrecht, réunion des maîtres locaux, était-elle faite pour intéresser l'artiste à un moindre degré que le curieux, appréciateur sans doute d'un succulent morceau de peinture, mais très friand aussi d'inconnus, de dates et de noms, faits pour enrichir son carnet. A ce titre, l'exposition d'Utrecht allait devenir un champ d'informations de valeur rare. Chose du reste naturelle, si l'on considère qu'en sa faveur s'étaient alliées les forces et l'activité des plus éprouvés connaisseurs de l'art néerlandais, ouverts les plus riches cabinets du pays et de l'étranger. Elle était à ce point complète qu'on y rencontrait jusqu'aux productions de maîtres dont l'œuvre, pour le moment, se réduit à un échantillon unique, venu tout exprès de l'autre bout de l'Europe. Et si nous ajoutons que les salles étaient contiguës à celles du Musée, avec sa précieuse réunion des portraits de pèlerins de la Terre Sainte, de Scorel et de Moro, il est évident que jamais occasion plus propice ne s'offrit d'apprendre à juger dans son ensemble l'école qu'il s'agissait de représenter.

A ce substantiel assemblage venait alors se joindre un contingent tout à fait remarquable de productions d'intérêt plus général, recrutées dans les collections particulières et dont l'étude aura aidé, pour sa part, à la solution de quantité de problèmes qui se posent devant la critique, d'autant qu'Utrecht a été le rendez-vous de quelques-uns des plus éprouvés d'entre eux.

Le soin tout particulier apporté par les organisateurs de l'expotion à la rendre complète se montre dans un catalogue dont l'honneur revient plus spécialement à M. E.-W. Moes, C. Hofstede de Groot, Dr Hofs, H.-N.-J. van Eelde, le baron de Vredenburg, Hooft Graefland, le professeur Six, Lindsen et Kruyff. Ce dernier n'a pas hésité à vulgariser une foule de notes encore inédites sur les maîtres d'Utrecht. Ce catalogue sera donc toujours un document précieux à consulter.

Notre aperçu sera nécessairement superficiel et peut d'autant mieux l'être que, au milieu de la masse des productions rassemblées dans le local de la Société des Sciences et des Arts, beaucoup représentaient l'École d'Utrecht sous une face médiocrement avantageuse. Pas une des créations attribuées à Scorel et à Moro n'appartenait aux

bonnes choses de ces peintres et le portrait d'homme intéressant à cause de la signature *Jacobus Claessens Trajectinus*, prêté par le Musée



LE CHANOINE EVERT ZOUDENBALCH DE MAESTRICHT.

Anonyme flamand de la fin du XVe siècle.

(D'après l'original appartenant à l'Orphelinat réformé d'Utrecht.)

de Stockholm, reste d'origine indécise, *Trajectum* pouvant être ici tout aussi bien Maëstricht qu'Utrecht. Pour peu aussi qu'on se sou-

vienne de la glorieuse pléiade des portraitistes du xvie siècle, c'est un peintre de rang secondaire.

Le contingent médiocrement riche des primitifs a pourtant fourni aux amateurs la rare fortune de pouvoir étudier, dans les meilleures conditions, les précieux fragments du retable de l'abbaye de Saint-Bertin, à Saint-Omer, morceaux dont l'ensemble retrace en dix panneaux la vie de saint Bertin. Ces panneaux de l'ancienne collection royale de Hollande appartiennent aujourd'hui à S. A. R. la princesse de Wied, née princesse Marie des Pays-Bas. Ils mesurent en longueur $1^{m},50$; en hauteur $0^{m},57$. A côté de l'exceptionnelle valeur artistique, il y a ici une question d'attribution faite pour tenir les critiques en arrêt.

Presque toujours données à Memling, malgré les hésitations du comte Léon de Laborde, qui n'y trouvait pas la caractéristique du maître et les réserves de MM. Crowe et Cavalcaselle, on les a formellement exposées à Utrecht sous le nom de Simon Marmion.

Bien que le nom de ce peintre ne paraisse pas dans des dictionnaires de date récente, qu'au surplus aucune œuvre n'ait pu lui être attribuée en certitude, Marmion n'est pas un inconnu pour qui s'est occupé de l'art à la cour de Bourgogne. Depuis plus de cinquante ans, M. Leglay l'avait mis en évidence par ce renseignement précieux qu'un livre d'heures fut commandé au peintre par Philippe le Bon, travail poursuivi pour Charles le Téméraire et dont Pinchart retrouva le payement fait en 1470. Il résulte des notes du même savant que Marmion, chose rare, se livra tout à la fois à la peinture des tableaux et des miniatures.

Natif, à ce qu'il semble, d'Amiens, Marmion travailla surtout à Valenciennes, en laquelle cité, disent les textes, Guillaume Fillastre, abbé de Saint-Bertin, fit faire un retable qu'en l'année 1459 il donna à son abbaye. La peinture n'en était que l'accessoire ; il s'agissait d'abord d'un riche travail d'orfèvrerie comme l'eût été un reliquaire. Marmion étant, à l'époque désignée, le plus célèbre des peintres de Valenciennes, on en a déduit, jusqu'à plus ample informé, que les morceaux exposés à Utrecht et dont une étude savante autant que consciencieuse a paru, due à la plume de Mgr Dehaisnes, dans ses *Recherches sur le retable de Saint-Bertin et sur Simon Marmion* (Lille, L. Quarré, 1892), pouvaient être de Marmion [1].

1. Les lecteurs de la *Gazette* joindront certainement à la nôtre l'expression de leur reconnaissance envers le savant prélat pour la faveur qu'il nous accorde d'utiliser les reproductions jointes à son important travail.



Héliog. Dujardin

SAINT BERTIN ACCUEILLI PAR SAINT OMER

Panneau du retable conservé à La Haye

Gazette des Beaux Arts

Imp. A. Clément, Paris

Attribuer une création à un peintre dont personne ne connaît jusqu'à ce jour une œuvre authentique est chose hasardeuse. Nous ne disons pas que les panneaux de la vie de saint Bertin sont caractéristiques de la manière de Marmion. Au nombre des primitifs déterminés, nous n'en connaissons point que nous puissions lui donner avec une certitude suffisante. Parmi les indéterminés, c'est le délicat diptyque d'Anvers, où un abbé de Prémontré s'agenouille devant la Madone, œuvre toujours, mais à tort, attribuée à Memling, qui hante notre souvenir.

Certainement les panneaux de Saint-Omer joignent à la délicatesse la grâce et la dignité des meilleures créations de l'illustre bourgeois de Bruges. Leur coloris les range plus près de Thierry Bouts, dont ils ont aussi la touche onctueuse.

Ce qu'il y a de certain, c'est qu'en dehors de Jean Van Eyck, peu de maîtres du xve siècle ont poussé si loin l'entente de la composition et celle des convenances pittoresques. Ces délicats épisodes de la vie de saint Bertin sont à n'oublier jamais, qu'on les envisage à titre d'informations sur les mœurs et le costume ou comme réalisation artistique pure.

La dégradation des tons y est supérieure et c'est à bon droit que M. de Laborde a pu dire que quand on voudra citer les merveilles de la peinture, on mentionnera dans le nombre les deux volets du retable de Saint-Bertin. On l'eût fait dès longtemps si au lieu d'être presque cachés dans un palais, un musée avait eu le privilège de les conserver.

Il nous faut renoncer au plaisir d'analyser ici ces délicieux morceaux. Ils l'ont été décrits deux fois avec une égale conscience, d'abord en 1881, par le chevalier Victor de Stuers, dans le *Kunstbode*; puis en 1892, par Mgr Dehaisnes. On se fera une idée de leur caractère par la quatrième composition du volet de gauche, la *Réception de saint Bertin et de ses compagnons par saint Omer*, reproduits dans notre estampe. Inutile d'insister sur la place revendiquée par le peintre parmi ces prodigieux Flamands du xve siècle, dont il semble que l'on a tout dit en citant les Van Eyck, Van der Weyden, Christus, Memling et Bouts. Voici que subitement apparaît parmi eux un émule dont il va être bien intéressant de reconstituer l'œuvre comme déjà l'on a commencé à le faire pour cet autre grand peintre dit le « maître de Mérode », que nous avons appelé, nous, le maître des Annonciations.

Un point à ne pas laisser inaperçu, et que déjà nous avons abordé en analysant, dans les colonnes de la *Chronique des Arts*, le substantiel travail de Mgr Dehaisnes : la surprenante analogie entre

l'*Homme à l'Œillet* du Musée de Berlin, et le personnage figurant saint Omer dans le morceau que nous mettons sous les yeux du lecteur. La conformité est trop parfaite pour qu'on puisse hésiter à croire qu'un seul et même modèle a servi ici comme là.

Est-ce à dire que l'*Homme à l'Œillet* doive cesser d'appartenir à Van Eyck, à qui de plus compétents que nous l'attribuent? Ce n'est pas à la volée qu'on tranche des questions de cette importance.

Les panneaux de la *Vie de saint Bertin* sont à double face. Au revers, des grisailles représentent l'*Annonciation*, les *Prophètes*, les *Évangélistes*, figures isolées tenant des phylactères. Elles sont d'une médiocrité qui fait croire que, chose d'ailleurs fréquente, le peintre des sujets principaux en a laissé l'exécution à un auxiliaire.

Bien que sans doute aucune œuvre de l'exposition ne pût, surtout en ce qui concerne les primitifs, soutenir la comparaison avec les panneaux exposés par la princesse de Wied, l'orphelinat réformé d'Utrecht, entre autres œuvres intéressantes, avait envoyé un portrait de chanoine, non seulement d'excellente qualité, mais de grande importance historique.

Le catalogue de l'exposition nous apprend qu'Évrard Zoudenbalch, prévôt à Maëstricht, chanoine et trésorier de la cathédrale d'Utrecht, — dont le nom et les titres figurent sur le panneau, — posa en 1491 la première pierre de l'hôpital de Sainte-Élisabeth. Le tableau fut-il exécuté à Utrecht ou à Maëstricht? Nous inclinons pour la seconde hypothèse, à cause de certaines traditions qui nous semblent faites pour la rendre admissible. Dans la contrée qui donna le jour aux Van Eyck, il serait permis de chercher des rapports qui, justement, se montrent dans cette peinture précise et sobre.

Le personnage, vu à mi-corps, tient des deux mains un livre de prières. Sa tête est chauve; il a le visage entièrement rasé. Une aube de légère mousseline recouvre son vêtement rouge. Le tableau est-il peint à l'huile? Nous ne l'affirmons pas. Il a la sobriété de la fresque et fait songer à certains maîtres italiens. Le plan y est exprimé en larges traits sur un fond neutre et c'est d'une main singulièrement experte que sont tracés, sur le fond rouge de la robe, les plis du mince vêtement de dessus. En somme, le morceau se pose comme une énigme pour qui s'est familiarisé avec la peinture flamande ou hollandaise de la seconde moitié du XVe siècle. Il est d'ailleurs dans un état parfait de conservation.

L'*Adoration des Mages*, exposée par la princesse de Wied, sous le monogramme faux de Lucas de Leyde et la date, également fausse,

de 1525, est un spécimen important de Henri Bles et lui est très justement restitué par le catalogue. A force de prendre pour des Lucas de Leyde les œuvres de son confrère on a perdu la caractéristique de l'un et de l'autre.

Sans avoir la prétention d'en remontrer aux auteurs du catalogue, nous n'hésitons pas à restituer à Jérôme Bosch les anonymes de « l'École allemande vers 1500 » nº 287 et de « l'École hollandaise du premier quart du XVIe siècle » nº 315, le *Christ bafoué*, à M. Gildemeester, d'Amsterdam, et la *Résurrection*, à M. Mengelberg, d'Utrecht.

Le premier tableau, peint sur fond d'or, est une variante réduite de la célèbre peinture de Valence, répétée à Séville. Les personnages, à mi-corps, sont à peu près au tiers de la grandeur naturelle. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une copie, quantité de détails rappellent le splendide ensemble du Musée de Valence. Autant que le Christ lui-même, absolument imberbe, les Juifs qui le raillent sont des types faciles à reconnaître pour qui a fait de Bosch une étude attentive. Ajoutons qu'il y a, à droite, un profil fréquemment aperçu dans les tableaux du peintre et qui, en outre, nous paraît furieusement plaider pour faire admettre dans son œuvre le curieux *Escamoteur* du Musée de Saint-Germain.

La *Résurrection du Christ*, l'autre tableau que nous attribuons à Bosch, est une page moins caractéristique et, du reste, fort défigurée par des repeints. Le Christ, presque nu, y est debout près du tombeau dont la pierre se soulève pour lui livrer passage. Autour sont les gardes endormis. Dans le fond, un paysage comme Bosch savait les peindre, paysage fort simple d'ailleurs, avec une vue sur Jérusalem. Les saintes femmes s'avancent vers le sépulcre.

Si Bosch n'est point partout et toujours un peintre drôle, la gravité de son sujet n'a pas triomphé tout à fait de son amour du grotesque. Outre qu'à l'avant-plan de la droite un homme couché accuse l'intervention du maître brabançon, une tête qui se montre derrière le tombeau achève de nous persuader. Cette tête grimaçante est coiffée d'un cadran à pointes sur lequel évolue une aiguille. C'est un jeu très connu sur les champs de foire du Brabant.

Quoique dénaturée, cette création nous paraît devoir, sans conteste possible, prendre rang parmi les œuvres de Bosch, si rares hors d'Espagne.

A défaut d'attribution, et pour en finir avec les anonymes du XVIe siècle, citons le nº 364, à l'orphelinat d'Amsterdam. C'est une

des nombreuses et médiocres répétitions de la *Descente de Croix* attribuée à Van der Goes.

Le n° 312, *Portrait de Jacqueline de Bavière*, réduction du pseudo-Mostaert d'Anvers, dont nous avons naguère signalé une copie en Espagne chez le marquis de Heredia; le n° 387, du maître indéterminé de figures de femmes à mi-corps, *Weibliche Figurenbilder*. Le morceau est charmant et gracieux. La jeune femme parsème de sable une lettre encore fraîche.

Il s'agit nécessairement ici d'un peintre très voisin de Bernard Van Orley et très certainement influencé par les mœurs de la cour élégante de Marguerite d'Autriche. Pour l'information de ceux qui recherchent ses œuvres, disons que ce nouveau spécimen provient de la collection Nérée à Babberich, près de Zevenar.

Rangée par le catalogue dans l'École allemande ou hollandaise du premier quart du XVIe siècle, la jolie *Réunion champêtre*, exposée par M. Gildemeester, sous le n° 365, nous a paru bien plutôt flamande, et d'une physionomie très proche d'un tableau appartenant au comte T. de Limburg Stirum, à Gand. Sous de grands arbres, et non loin d'une demeure seigneuriale, un homme de qualité est attablé entre deux jeunes femmes. Un jeune cavalier paraît chanter ou réciter des vers.

La pauvreté du XVIe siècle à l'exposition d'Utrecht est chose regrettable, étant donné que deux maîtres de premier rang, Jean Scorel et son élève, Antonio Moro, pouvaient si puissamment contribuer à son éclat. Mais tout le monde sait aussi la rareté de leurs productions hors des musées. Apparition peu prévue, d'Utrecht même était arrivée la *Résurrection* de Moro, mentionnée par quantité d'auteurs comme une des pages principales du maître, et que Vasari, sur la foi de Lampsonius, désignait comme *cosa maravigliosa*.

La composition, reproduite par Landon dans ses *Annales du Musée* (pl. 15) en 1807, comprend un Christ à mi-corps, émergeant du tombeau, ayant de part et d'autre saint Pierre et saint Paul. Au-dessus planent deux anges dont l'un tient une couronne de fleurs suspendue sur la tête du Sauveur. Sur le bord du sépulcre, en grands caractères : ANT. MORVS. PHIL. HISP. REGIS. PICTOR F(*ecit*) A(*ntverpiæ?*) ou *Anno* M. D. L. VI.

Les auteurs du catalogue, après une exploration consciencieuse de la toile, n'ont pas cru devoir se prononcer pour son identité avec la peinture perdue de Moro qui était au Louvre à l'époque où Landon publiait sa gravure. Le tableau du reste est sur toile, chose

exceptionnelle au XVIe siècle pour une œuvre de moyennes dimensions.

Qu'il s'agisse d'une copie plutôt que d'un original, c'est possible et même probable; ce qui nous paraît indubitable, c'est que les éloges de Lampsonius et de Van Mander nous étonnent, parce que c'est d'après les incomparables portraits que les critiques de notre temps ont classé Moro au premier rang.

Quoi d'étrange à ce que, comme tant d'autres de ses confrères, Moro fût un peintre de sujets religieux froids et compassés, comme Pourbus et tant d'autres, dont pourtant les portraits sont des pages de premier ordre.

Il est évident que si le tableau qu'on a vu à Utrecht n'était pas original, il n'en était pas moins une copie consciencieuse et déjà ancienne. Si l'original existe toujours, attendons-nous à une déception le jour où il se retrouvera.

D'après Félibien, le Moro dont il s'agit avait appartenu au prince de Condé, après avoir été exhibé à la foire de Saint-Germain pour de l'argent. A l'appui de ce qui précède, constatons que Joachim Wettewael, dont les compositions sont des types achevés de mauvais goût, se révèle, à Utrecht, excellent portraitiste, tandis que Werner van den Valckert, si pénétrant dans ses portraits, est, sous le rapport du maniérisme, un émule de Goltzius, son maître, dans des créations comme la *Toilette de Vénus*, morceau d'un grand intérêt, d'ailleurs, appartenant à M. Hensé, à Zeist.

Un portrait féminin, de 1585, prêté par l'orphelinat réformé, était encore le meilleur morceau du temps exposé à Utrecht. La dame, — Élisabeth van Rozen, — représentée de grandeur naturelle, est vue jusqu'aux genoux, vêtue de noir, coiffée d'un bonnet blanc. La peinture large et franche est digne de Pierre Aertsen. L'auteur se faisait sans doute connaître dans une inscription dont les traces seules persistent.

Il fallait nécessairement attendre du XVIIe siècle la somme principale d'informations que pût nous procurer l'ensemble réuni à Utrecht.

On sait que sous l'effort d'un groupe de chercheurs patients et érudits, l'histoire de l'art hollandais s'est enrichie de quantité de noms auxquels, peu à peu, viennent se rattacher des œuvres donnant la caractéristique de ces nouveaux venus.

Ainsi, sous le nº 282, on pouvait voir à l'exposition un portrait de femme signé *H. Coster fecit in Arnhem*, et daté 1642; et précisément, M. Bredius avait, depuis peu de temps, rencontré le nom du

peintre, quand il eut le privilège de trouver l'œuvre, aujourd'hui sa propriété. Elle est d'une exécution mince et pâle, mais non dénuée de valeur.

Que le souvenir de beaucoup d'artistes ait pu se perdre si complètement, il faut l'expliquer en partie par ce fait qu'en Hollande un très bon nombre de peintres, d'incontestable valeur, ne se livrèrent à l'art que passagèrement, et tout dénote aussi que de bonne heure le système des fausses signatures fut largement pratiqué par les marchands. C'est toujours au chef de file qu'allaient les meilleures créations de ses imitateurs.

Comment s'expliquer sans cela la perte, en quelque sorte complète, de tout l'ensemble de productions de certains hommes d'un mérite suffisant pour subsister sans le concours d'aucune équivoque?

A Utrecht, le groupe de ces oubliés était fait pour intéresser bien au delà de celui des pontifes locaux, des Bloemaert, des Honthorst, des Poelenburg et de leurs sectateurs. On nous permettra de faire quelques présentations.

Paul Bor, de la famille peut-être de l'historien de ce nom. L'*Adoration des Mages* (1640), de la collection Dahl, à Dusseldorf, est l'unique morceau qu'on connaisse de ce peintre très influencé par Rembrandt, dont il était le contemporain [1]. Séjourna à Rome, où il portait dans la « Bande » néerlandaise le surnom d'Orlando. Fit des peintures pour le château des princes d'Orange, à Honselersdijk. Mourut à Amersfort, en 1659.

Nicolas de Giselaer, de Leyde. Membre en 1616-1617 de la gilde d'Utrecht. Son *Triomphe de Mardochée* n'est pas sans valeur.

Jean-Corneille Van Loenen signe et date de 1634 un charmant portrait de petite fille en pied, tenant des cerises (exposant : M. Verschoor, à La Haye).

R. Nieuwael. Portraits d'homme et de femme, en buste, datés de 1645, appartenant également à M. Verschoor.

Simon-Pierre Tilman, de Brême, travailla à Utrecht en 1639-1642 et peignit pour le roi de Danemark. Intéressante figure de la *Charité*, jeune femme en robe de soie verte et draperie brune, tenant une bible. Figure de grandeur naturelle appartenant à l'orphelinat d'Utrecht.

Jean van Wyckersloot. Portrait d'un prêtre, figure à mi-corps,

1. M. Dahl veut bien nous faire connaître qu'on a retrouvé à l'hospice des vieillards d'Amersfort des portraits du même artiste.



PORTRAITS DE L'IMPRIMEUR BLAEUW ET DE GERTRUDE VERMEULEN, SA FEMME, PAR JEAN DE BRAY.

(Appartenant à Madame Blaeuw, à La Haye.)

daté de 1683. Œuvre unique appartenant à M. Van Everdingen, à Utrecht. Wyckersloot fut, en 1658, doyen de la gilde des peintres.

Swaerdecroon (*Bernard*), signe de ses initiales un portrait de femme en noir, de grandeur naturelle. Il était d'Utrecht où, selon toute vraisemblance, il finit ses jours vers 1645. Œuvre unique encore, appartenant à M. Thieme, à Leipzig.

H. de Tière. Sans attache avec Utrecht, celui-ci, portraitiste de réelle valeur, datant de 1634 une effigie un peu froide, mais d'un très beau caractère, de Jeanne de Neille, épouse de Louis de Geer dit de Gaillarmont. Le rapprochement du nom de la dame et de celui du peintre nous paraît indiquer un Liégeois, non mentionné dans les annales de son pays, mais très digne d'être mieux connu. La présente création appartient au baron Van Hardenbrouck.

Chrétien Van Colenbergh, d'Utrecht, auteur d'un portrait du fils de Paul Moreelse, Henri, professeur de droit à l'Université, à laquelle appartient son image. Le jeune légiste se fût mieux trouvé assurément d'avoir son père pour interprète ; ce qui ne veut pas dire que nous ne puissions lui savoir gré de nous procurer l'avantage de connaître son concitoyen, d'autant que P. Moreelse était lui-même assez bien représenté à l'exposition.

Au risque d'abuser de la patience du lecteur, il nous faut citer encore, dans les genres accessoires, quelques noms nouveaux. N'est-ce pas encore le plus sûr moyen de nous renseigner tous sur l'existence d'autres productions de ces artistes peu connus?

Balthasar van der Ast, de Middelbourg, travailla successivement à Utrecht et à Delft; peintre de fleurs et de coquillages, il signe en 1624 un tableau très fini, dans le goût d'Ambroise Bosschaert, l'auteur de ces gerbes de tulipes et d'œillets, d'ordinaire attribuées, sur la foi des initiales, à Abraham Breughel, dont la peinture est essentiellement différente, comme le prouve son tableau du Musée d'Amsterdam.

Jean de Bondt, excellent peintre de poissons, ainsi qu'il résulte du seul échantillon connu de son talent, exposé par M. Smits, à Culembourg, et daté de 1645, et *Jacob Gillig* (1636-1701), fils du portraitiste Michel Gillig, également habile peintre de poissons.

David Davidsz de Heem, le frère cadet de Jean Davidsz de Heem dont les tableaux sont en quelque sorte introuvables. Le Musée de Tournai avait exposé de lui un *Memento mori*, de peinture mince et précieuse, mais nullement indigne du grand nom des de Heem.

Gisbert Hondekoeter, très éclipsé, comme peintre de basses-cours, par son frère et élève Melchior.

Antoine Leemans, le même que M. de Moconys visita à Utrecht en 1663. Son tableau d'attirail de chasse est dans la manière de Biltius.

Jacques Marrellus, élève de Jean Davidsz de Heem et à son tour le maître d'Abraham Mignon, de qui l'exposition montrait un remarquable portrait, tiré de la Galerie Six.

Ottaviano del Ponte, d'origine italienne, comme son nom l'indique et comme suffirait à le dire la *Sainte Famille* de l'exposition. Del Ponte est d'ordinaire peintre de natures mortes.

Michel Simons, signataire d'un tableau daté de 1654, dans lequel un homard est environné de fruits et de fleurs.

Mais le meilleur, c'est-à-dire le plus individuel de tous, à notre sens, est, parmi ces peintres, *Hans Bollognier*, de Harlem, dont un tableau de fleurs, daté de 1645, exposé par M. Gildemeester, d'Amsterdam, est vraiment superbe et d'une puissance d'effet qui, chose curieuse, évoque le souvenir de l'École de Bologne.

La nature morte de *A. Coorte*, de Middelbourg (travaillant entre 1685 et 1705), ne ment pas à son titre cette fois. Un crâne y repose près d'une chandelle qui s'éteint.

Alexandre Coosemans d'Anvers, dont Madrid possède de belles choses, avait à Utrecht un excellent spécimen, à M. Nyland, un des commissaires de l'exposition : un homard sur un plat, environné de citrons, de raisins, etc.

Frans Eloutsz, de Harlem, un déjeuner d'huîtres, d'une tonalité superbe. Œuvre datée de 1628, appartenant à M. Driessen, à Leyde. Sujet du même genre, par *Henri de Fromantiau*, de Maëstricht, mort à Berlin en 1694. A Mme Van Diest Nyland, à Utrecht.

Entre ces diverses créations, la plus curieuse portait les initiales I. W. K. Elle appartenait à Mgr Snickers, à Utrecht. D'excellente facture, la composition a des visées philosophiques, car le peintre y mêle les instruments de la Passion à un ensemble disparate de fleurs, de fruits, de joyaux, le tout groupé autour d'une sphère.

Jean Janszoon Treck, d'Amsterdam, un initiateur de *J.-J. van de Velde*. De ce dernier, M. Mesdag, l'éminent peintre de marines, exposait un tableau de donnée analogue, c'est-à-dire une cruche de grès, des pipes et des verres à moitié pleins. Il faudra une singulière expérience pour distinguer ces deux hommes.

Notre liste n'est point complète : elle suffit à montrer la valeur enseignante de l'exposition.

Que la valeur artistique pure y tienne aussi sa place, cela va de soi. Le portrait de jeune dame de Rembrandt, daté de 1639, appar-

tenant à M. van Wede van Dyckveld, mérite à coup sûr d'être compté pour un des plus parfaits spécimens de cette époque du maître et le dispute presque à la « femme à l'éventail », ce joyau de la galerie de Buckingham Palace. Il a été vu précédemment à Bruxelles et à La Haye, et ne pouvait que retrouver à Utrecht la même admiration.

Jean Steen, peintre de sujets bibliques, cela se voit, mais non fréquemment. Le Musée de Cologne possède depuis peu l'admirable *Samson* qui est probablement de toutes les créations analogues du grand peintre, le morceau capital. Les *Disciples d'Emmaüs* (à M. Declercq, d'Amsterdam), de facture moins magistrale, n'en constitue pas moins une page bien digne de son auteur. L'interprétation offre quelque analogie avec le même sujet traité par Rembrandt. Le repas vient d'avoir lieu sous une tonnelle; les disciples se sont assoupis et le Christ dont le siège reste vide n'est plus déjà qu'une ombre impalpable. Cette conception intéressante se rehausse de tout l'attrait d'un pinceau extraordinairement libre et coloré.

Quoi de mieux fait pour caractériser la marche de l'École hollandaise au cours du XVIIe siècle que le rapprochement de cette belle page avec le même sujet interprété par le pinceau d'Abraham Bloemaert, plein de la froide conscience qui caractérise ses œuvres ? Ce grand tableau, un effet de lumière exposé par M. Eyckelbosch, de Bruxelles, porte la date de 1622. Il est certain que si Bloemaert tient le pinceau, Michel-Ange de Caravage dirige la main et, chose assez étrange, Rubens dans son tableau du palais d'Albe, à Madrid, n'échappe pas au même reproche.

Aussi bien, de Bloemaert à Steen, il y avait place pour Nicolas Knupfer, élève de l'un, maître de l'autre. La *Nuit de noces du jeune Tobie* (à M. Bredius), où les nouveaux époux sont en prière près de leur couche semée de fleurs, est un petit chef-d'œuvre de délicatesse et d'intimité. Il y a là le souvenir d'Elsheimer et le présage de Jean Steen.

Le portrait par lui-même d'Adrien Hanneman, à la Société Rembrandt, d'Amsterdam, est d'intérêt considérable. Daté de 1656, il montre le souvenir déjà grandement atténué de Van Dyck chez le plus habile de ses imitateurs. Peu de caractère dans cette tête rousse et bouffie. Mais le pinceau est adroit et pourra mettre joliment à l'épreuve la sagacité des critiques en quête d'œuvres de Van Dyck [1].

1. Pour ceux que la chose intéresse, le Musée de South Kensington possède un excellent portrait de Hanneman, par lui-même, dessiné au crayon de couleur.

Plus Flamand en somme que Hollandais, Hanneman participe de l'apparence un peu décorative des quelques œuvres flamandes égarées dans ce milieu de simplicité bourgeoise où nous les rencontrons. Même l'excellent portrait — est-ce un portrait, après tout? — de Corneille de Vos (à M. Blom-Coster, à La Haye), donne l'impression d'une fantaisie dans le voisinage des graves personnages jetés sur la toile par Mierevelt, P. Moreelse et B. van der Helst. Et l'exquise virtuosité de la *Réunion de famille* de Gonzalès Coques (à la princesse de Wied), ne fait aucun tort aux scènes analogues de Jean Weenix et de Jean de Bray, cette dernière offrant de plus l'intérêt de nous apprendre à connaître le fameux imprimeur Jean Blaeuw et sa femme.

Au chapitre des curiosités — nous l'avons dit, elles foisonnaient à l'exposition — il faut porter une charmante figure isolée de Willem Corneliz Duyster d'Amsterdam (1599-1635), un nouveau venu, émule de Pierre Codde. L'homme, élégamment vêtu de brun rouge, élève une cruche en dansant (à M. Stave, à Osnabruck).

Dans la série fort intéressante des miniatures, nous devons à M. Bredius d'avoir remarqué le nº 395, signé Ger... et daté de 1619. Ce charmant petit portrait d'homme, en pourpoint rouge relevé d'or, la tête couverte d'un chapeau crânement posé sur l'oreille, était tout bonnement de Balthasar Gerbier, moins connu comme peintre que comme diplomate, poète et historien, dont la vie aventureuse remplit une bonne partie du xviie siècle. Son nom est courant dans la correspondance de Rubens et dans les pièces diplomatiques du temps. Créé chevalier, lui aussi, en Angleterre, on peut voir son portrait avec toute sa famille sur une vaste toile du palais de Windsor.

Autres curiosités : Adrien van de Velde, non seulement peintre de figures, mais auteur de deux grands sujets de la Passion, le *Christ au jardin des Oliviers* et la *Flagellation*, toiles signées et datées de 1664; Carel Dujardin peignant de grandeur naturelle une effigie de l'amiral de Ruyter, datée de 1669 (à la grande-duchesse de Saxe).

Corneille Poelenburgh dont la grande faveur, même auprès d'artistes tels que Rubens, ne s'explique vraiment que par le prestige de ses souvenirs d'Italie, se présente dans l'histoire suivi d'un groupe serré d'imitateurs et d'élèves, si bien que son influence se prolonge fort avant dans le siècle.

Il est bon qu'on se souvienne des noms de Claes Tol, dans les créations duquel l'influence de Rubens se mêle à celle de son maître, de Drick van der Lisse, d'Abraham van Cuylenborgh, de

Verwillt, de François R. van der Laeck, de Toussaint Geltton, de Corneille Willaerts, de M. van Rysen, de M. Steenre, et naturellement de Daniel Vertangen. A côté d'eux il y a aussi un Jean van Haensbergen, mort en 1705, lequel, non content de faire des Arcadies, peignit encore des portraits tout à fait remarquables, dans la manière de Nicolas Maes. Un charmant portrait de femme signé J. V. H. F. 1695, appartenait à M. Geuljans, à Maëstricht.

Ne quittons pas Poelenburgh sans signaler la singulière rencontre, à l'exposition, de deux éditions similaires d'un même sujet : *Bethsabée au bain, recevant la lettre de David.* Identiques en grandeur, à un centimètre près, les deux tableaux paraissent authentiques, bien que celui de M. de Stuers, de Paris, nous ait paru le meilleur en qualité. L'autre était à M. Huldichinsky, de Berlin.

Même circonstance pour un anonyme donné à Terborgh, les *Prisonniers*, peinture dans laquelle, en présence d'un gentilhomme et d'une dame captifs, des soldats se partagent un riche butin. Il n'y a entre les deux peintures, l'une à M. Dahl, à Dusseldorf, l'autre à M. Pfungst, à Londres, d'autre différence appréciable que les manches d'un pourpoint : jaunes ici, là de brocart d'argent. S'agit-il d'un original et d'une copie, de deux originaux ou de deux copies d'un prototype égaré? Le problème est à résoudre. Qu'on nous permette de laisser sa solution à de plus experts. Il y aurait même une question primordiale à trancher, la valeur de l'attribution à Terborgh, car il peut aussi bien être question de J.-A. Duck (pas Leducq). Espérons que les deux peintures seront revenues aux mains de leurs possesseurs avec les certificats nécessaires.

En somme, l'exposition d'Utrecht a tenu ses promesses et au delà. Elle a laissé à ses nombreux visiteurs, indépendamment d'un excellent souvenir, l'exemple de la manière dont il importerait que fussent organisées les réunions similaires et l'espoir de voir bientôt reprendre, dans un centre nouveau, une entreprise si complètement menée à bien.

HENRI HYMANS.

CORRESPONDANCE DE L'ÉTRANGER

ALLEMAGNE, POLOGNE ET ITALIE.

LES SALONS DE MUNICH ET DE BALE. — L'EXPOSITION DE LEMBERG : JEAN MATEJKO. — L'EXPOSITION DE MILAN : M. GIOVANNI SEGANTINI.



es deux Salons de peinture et plusieurs cycles de représentations de l'œuvre totale de Richard Wagner, coïncidant avec les représentations de Bayreuth, ont amené à Munich cette année une foule de visiteurs plus considérable que jamais. Disons tout de suite, à propos des deux Salons, que jamais occasion meilleure n'avait été offerte aux étrangers de prendre exacte connaissance de l'ensemble de l'art allemand contemporain en pleine voie de transformation. En effet, de plus en plus, cet art semble abandonner l'imitation du réalisme français de ces dernières années, remonter à ses origines, se particulariser dans un sens très national, tout en profitant de l'expérience acquise dans ses successives évolutions, se cantonner plus étroitement dans sa tradition, et pour cela se ranger résolument, à la suite, de Böcklin, dans le mouvement néo-idéaliste parallèle à celui qui devient si sensible en France et en Angleterre. Justement, la présence à Munich de bonnes et belles œuvres françaises, anglaises, hollandaises et belges offrait de faciles points de comparaison ; tout en se tenant fort à leur rang, celles-ci ne détonaient plus comme il y a cinq ou six ans, par exemple, où, les tableaux de quelques rares artistes allemands exceptés, ces œuvres primaient tout. Aujourd'hui les distances sont supprimées, la bonne moyenne allemande est à la hauteur de la bonne moyenne française, et cinq ou six individualités très marquantes donnent aux deux expositions munichoises un véritable attrait de nouveauté pour l'étranger. En effet, à la suite de Böcklin se révèlent MM. Franz Stuck, Hans Thoma, Ludwig de Hofmann, Hans Sandreuter, en des œuvres d'une importance capitale qui seront, nous l'espérons, visibles prochainement en France, car il est à souhaiter qu'aucun de ces successeurs de Böcklin ne l'imite dans son regrettable parti pris de ne point exposer à Paris, où l'heure serait pourtant si propice pour lui payer le tribut d'admiration qui lui est dû.

Cette année, à Munich, le triomphe de ce noble vieillard aux cheveux blancs,

chargé d'œuvres et d'années, a été sans égal; nous y applaudissons d'autant plus volontiers qu'aucun artiste ne s'est jamais moins soucié de la réclame, n'a fait preuve d'autant de désintéressement et s'est moins préoccupé de faire valoir ses œuvres. Aussi a-t-il été toute sa vie la proie des trafiquants... Il vient de se donner la satisfaction d'une petite malice. On sait que ses débuts ont été extrêmement durs et qu'il fut d'abord combattu, méconnu et conspué parmi les siens comme seuls Delacroix et Courbet, Schubert, Beethoven et Wagner l'ont été. Or, cette année, invité à exposer aux deux Salons de Munich, il a envoyé à la Sécession (le Champ-de-Mars allemand qui, pas plus que l'Exposition française correspondante, ne décerne de récompenses) huit tableaux de dates diverses, mais inédits en ce sens que Böcklin n'avait pas voulu jusqu'ici les livrer à l'incompréhension probable du gros public. En revanche, il a envoyé à l'exposition officielle du Palais de Cristal deux seuls tableaux, mais lesquels? — ceux-là même qui lui avaient été refusés il y a quelques années à ce même Salon. Le jury de Munich s'en est tiré avec esprit. Il a décidé à l'unanimité, et un peu poussé par l'immense acclamation du public, de n'attribuer cette année-ci qu'une unique médaille d'honneur et de la décerner à Böcklin. Et je suis bien sûr que si l'on faisait à l'heure actuelle en Allemagne un plébiscite pour élire le peintre qui représente le mieux les tendances de l'art allemand moderne, des Alpes à la Baltique ce ne serait qu'un cri pour proclamer le Suisse Böcklin. Depuis Menzel, je crois que jamais sur aucun nom ne s'est encore concentrée en aucun pays une telle unanimité d'opinion, aussi bien des délicats et des rares esprits d'élite que du gros public.

Les huit tableaux de Böcklin à la Sécession résument à peu près les diverses tendances de son œuvre : paysage classique, scènes fantastiques de la mythologie terrestre et maritime, peinture religieuse, à commencer par deux paysages avec figures, l'un de 1856, l'autre un peu ultérieur. Le premier: un bouquet d'arbres ombrageant un ruisseau où des faunes poursuivent une nymphe, procède encore directement de l'imitation du Poussin, dont l'influence sur Böcklin a été immense. Le second : une étude de terrains, animée par la rêverie d'un petit pâtre couché, rappelle plutôt Ruysdael. C'est une page franche et fraîche comme de la détrempe, tout à fait à part dans l'œuvre de Böcklin et qui s'en détache autant que le tableau similaire du brun et sombre Lenbach à la galerie Schack, tableau né d'une inspiration pareille, qui a le même accent de vérité vraie, de sincère étude en présence de la nature et représente aussi un pâtre endormi, mais dans les fleurs au bord d'un talus.

La vie de Böcklin a été des plus agitées, des plus errantes. Une seule chose a été constante pour lui, le travail. Jamais il n'a pu se fixer. Oscillant sans cesse entre l'Allemagne, l'Italie et la Suisse, il eût rêvé cependant de se créer une villa au bord de la mer, sur quelque fortuné rivage de Toscane ou de Grande Grèce. Et faute de pouvoir l'édifier réellement, il l'a peinte plusieurs fois, cette villa de ses rêves. On en connaissait deux images, toutes deux dans cette galerie que le comte Schack a léguée en mourant à l'Empereur d'Allemagne et que l'Empereur a eu la bonne inspiration de laisser en dépôt à Munich. L'une d'aspect crépusculaire, houleuse, désignée sous l'appellation d'*Iphigénie en Tauride*, à cause de la figure drapée de noir qui regarde déferler la mer sur le sable, rappelle la méditation de Gœthe entrevoyant pour la première fois la terre italienne des bords du lac de Garde; l'autre évocation est plus calme, plus reposée, en pleine lumière diurne. Or, à la Sécession,

voici deux nouvelles interprétations, l'une à laquelle se mêlent des ruines et des décombres, et où la mer démontée donne l'impression que la villa va s'écrouler dans les vagues; l'autre fantastique, par un nouvel effet crépusculaire étrange où des lueurs rouges courent sur des nuages ardoisés. Et toujours Iphigénie pensive contemple le flot.

Böcklin a fait plusieurs fois son propre portrait, très sincèrement et sans pose : une fois, rasé, le verre en main, dans un intérieur; une autre fois, barbu, l'allégorie macabre derrière lui, lui soufflant à l'oreille, tandis qu'il tire de son violon, à la



LA DISEUSE DE CONTES, PAR HANS THOMA.

tsigane, quelque inspiration musicale; enfin, une troisième fois, à Munich, appuyé contre une colonne, sous un ciel italien. Ce portrait participe bien des deux grands courants qui se partagent la vie et l'œuvre de Böcklin, il en pourrait presque être le symbole, l'écusson : d'une part, tête et pensée très allemandes, yeux très clairs et très aigus qui voient juste et scrutent jusqu'au fond les choses; d'autre part, décor très italien. L'Allemagne et l'Italie, l'antiquité et le moyen âge lui suggèrent toutes ses idées; il est, en plein XIXe siècle, un produit direct du Saint Empire romain et germanique.

L'idéalisme de Böcklin ne l'empêche jamais de serrer de très près la réalité dans ses compositions. Pour qui connaît le pays natal de l'artiste, il est étonnant de

constater comme il a bien su saisir le caractère du Jura bâlois. Il en a utilisé avec beaucoup de science la géologie et la botanique dans certains de ses tableaux, entre autres pour le paysage qui encadre la *Diane endormie* sous la garde de deux faunes aux yeux tout allumés de convoitise. Dans cette toile, certains détails, la chaussure à lacets de la déesse, par exemple, choqueront le goût français, mais il faut les subir sans murmurer, ou même ne point s'y arrêter, vu la très grande originalité de cet artiste, à tant d'égards si complet. Son triton buvant l'eau d'un coquillage, sur un écueil contre lequel se rompent les vagues furieuses, rentre dans la catégorie des scènes mythologiques dont la *Gazette des Beaux-Arts* a reproduit à l'eau-forte deux si remarquables échantillons en 1893. Mais en revanche, la *Crucifixion* est une scène tout à fait unique dans l'œuvre de Böcklin qui n'est jamais revenu à ce sujet. Là encore le goût français du jour pourrait être choqué par certains détails de costume; mais il siérait peu de s'y appesantir en présence d'une pareille conception, réalisée avec la foi et la ferveur des primitifs, avec un parti pris d'anachronisme dont nous sommes très partisan, du moment que les peintres religieux ont la volonté de peindre un Dieu mort pour tous les hommes et non point seulement pour quelques Juifs ou même quelques Arabes, comme cela a été la mode de le représenter après Bida et Vereschaguine, entre autres. Au sentiment d'un artiste pieux, c'est l'humanité entière pécheresse qui a cloué le Christ en croix, et c'est l'humanité entière repentante qui l'en détache et qui l'ensevelit par les mains de Joseph d'Arimathie, de Saint Jean et des Saintes femmes.

Il faut surtout retenir de la *Descente de Croix* de Böcklin deux belles têtes de vieillards et la saisissante expression de haine dont il a empreint la face morte du mauvais larron : celui-ci a les yeux ouverts, le regard vitreux, et toute son expression semble encore blasphémer, tandis qu'au contraire le bon larron, dans la paix de son dernier soupir, a pris déjà une expression chrétienne, presque messianique. Le décor est toscan, la scène se passe aux premières lueurs de l'aube.

Au Salon officiel, Böcklin a envoyé une *Bataille des Cimbres*, ébauche violente et mouvementée qui rappelle le *Thermodon* de Rubens et où l'on rencontre un groupe de cinq ou six chevaux et cavaliers, tassés ensemble dans la mêlée, au passage d'un pont de bois qui ploie sur une rivière où l'eau fume de brouillard. Le second tableau est rempli par le groupe étrange d'un morse à torse humain tenté par une naïade, sur un récif, dans l'immensité d'une mer houleuse. La luxurieuse créature, aux délicates carnations verdâtres, offre un violent contraste avec la rudesse cuivrée du monstre ruisselant, à la tête sombrement tragique, qui n'a la force ni de fuir ni de regarder, et dont le mouvement contradictoire dit bien l'impossibilité pour l'être en qui subsiste trop de bestialité d'étreindre sa chimère, alors même que la vague du hasard semble lui en offrir l'occasion.

Tout de suite après Böcklin, ce sont MM. Stuck, Thoma, Sandreuter et de Hofmann qu'il faut mentionner; ils sont les coryphées de l'école néo-idéaliste et les artistes les plus convaincus, les plus personnels de l'Allemagne contemporaine.

M. Franz Stuck, un robuste et taciturne fils de paysan bavarois, est de tous les peintres allemands d'aujourd'hui celui qui a le mieux le sentiment du nu, le seul dont on puisse dire que ses anatomies sont impeccables : il le prouve par sa sculpture aussi bien que par sa peinture. Pour s'en convaincre, il suffit de voir le beau et sérieux livre plein d'études académiques que lui a consacré, l'an passé

le Dr Albert, à Munich. Cette année, l'unique tableau de M. Stuck, la *Guerre*, que l'on pourra revoir désormais à la Pinacothèque, où il va prendre place définitivement, est une très grande allégorie où, sur un fond de ténèbres déchirées par des traînées d'incendie, un cheval noir piaffe sur un monceau de cadavres exsangues, maçonnés



INDÉCISION, PAR LUDWIG HOFMANN.

dans du sang ; la bête est montée par un personnage tout nu, raide, brun, nerveux, mâchoires serrées, front carré et obtus, porteur d'un grand glaive trempé dans le sang jusqu'à mi-longueur. C'est très simple, très espagnol de couleur : du noir pour la nuit et le cheval, du rouge pour le sang, de l'orange pour l'incendie, un peu de bleuâtre sur le blanc des cadavres ; le tout d'un dessin serré, auquel nous ne sommes plus guère accoutumés aujourd'hui. On retrouve ces mêmes qualités de

dessin sobre et sûr dans un petit portrait de jeune femme, noir et blanc sur papier vert, qui fait penser aux meilleurs dessins allemands du XVI[e] siècle.

J'ai parlé ici même, il y a quelques mois, des pieuses, ferventes et poétiques lithographies de M. Hans Thoma. Comme peintre, il se révèle toujours avec le même souci de rapprocher autant que possible sa pensée et ses conceptions de celles des grands maîtres d'autrefois. Il a peut-être pensé à Léonard dans cette *sainte Cécile* aux cheveux roux, au vêtement pourpre, découpée sur un fond de montagnes alpestres rosies par le couchant. Tout le tableau est d'un rose et d'un mauve ambré plein de chaleur et de tendresse, et bien supérieur encore à l'étude. Le *Semeur* est tout à fait allemand têtu, obstiné, écrit avec la précision de Dürer, rien du *geste auguste* de Millet; il laisse tomber les grains, de son poing fermement tendu vers la terre, un à un... Bien allemande encore la *Diseuse de contes*, dans son joli cadre simulant une mosaïque des récits de la bonne vieille. Enfin un paysage de mélancolique printemps, ensoleillé dans une saulaie autour d'une eau croupissante, montre encore M. Thoma paysagiste préoccupé de grand style et de savante simplification.

M. Hans Sandreuter a d'abord été le disciple immédiat de Böcklin, et s'il continue maintenant à en être le disciple, c'est toutefois en dégageant fort bien sa personnalité de celle de son maître. Sans compter sa belle décoration pour le casino de Baden en Argovie, peinte à fresque à même la muraille, il a fait des œuvres tout à fait remarquables dans la grande salle de l'abbaye des Forgerons à Bâle et dans l'ancien couvent de Saint-Georges à Stein, sur le Rhin, restauré avec tant de goût par le D[r] Vetter. M. Sandreuter a un seul tableau à Munich, la *Porte étroite*, sereine composition qui allie l'idée des Champs-Élysées païens à celle du Paradis chrétien, sous la garde d'un saint Pierre qui pourrait être le Temps mythologique. Les couleurs sont excessivement pures et franches, et d'une très grande douceur : une vraie fête pour les yeux.

Un autre artiste dont les tableaux ont toute la joie des plus fraîches et des plus tendres couleurs, c'est M. de Hofmann. De son *Idylle* au bord d'un ruisseau, de son *Adam et Eve*, de ses jeunes gens nus au sommet d'une montagne, on peut dire la même chose. C'est de la peinture heureuse, conçue sans effort par un esprit primesautier qui voit tout en rose dans la vie, même les nuages. Si ses nus avaient un peu plus de fermeté, un peu de la savante précision de ceux de M. Stuck, et cela sans rien perdre des délicates colorations et du très vivant jeu de reflets dont ils sont diaprés, nous saluerions déjà en lui l'artiste très complet qu'il est en train de devenir. Nous regrettons un peu qu'au sommet de la montagne, d'où ses jeunes héros considèrent le vaste monde et un très bel horizon d'Alpes, en hésitant sur le chemin de la vertu, il ait planté un pommier peu vraisemblable à cette altitude, mais dont le grand tort est surtout d'évoquer des idées de péché originel tout à fait absentes de ses intentions.

Si M. de Hofmann est un heureux, bien malheureux en revanche est ce Bruno Piglheim, dont les tableaux sont ornés d'un crêpe, et qui ne sut jamais ce qu'il voulut, allant sans conviction du réalisme à l'idéalisme. Touche-à-tout de tempérament, il a eu le tort d'être tenté par trop de choses ; artiste trop curieux de l'art d'autrui, il oublia d'être lui-même à force de vouloir imiter tout ce qu'il voyait de bien. Il périra pour n'avoir fait ni autrement ni mieux que d'autres. On a cependant de lui deux beaux centaures enlacés, sur la plage d'une mer grise d'où ils vont se précipiter

dans la marée montante. Jadis son grand panorama de la Crucifixion, du Calvaire et de Jérusalem fut un noble effort, qui restera peut-être le type signalé des tentatives modernes faites pour accommoder à la vraisemblance archéologique la tradition chrétienne.

Comme toujours, dans ces correspondances de l'étranger, je laisse de côté les œuvres françaises que les lecteurs de la *Gazette* connaissent de reste. Cependant, comment ne pas au moins mentionner les portraits du précieux et distingué peintre Aman-Jean, les fermes types espagnols de la première manière de M. Dannat, les discrets motifs, dont l'ambiance fait tout le charme, de M. de la Gandara, et le petit nu très poussé de M. Gustave Courtois ?

A la section anglaise nous relevons le *Marché marocain*, peint à l'emporte-pièce, de M. F. Brangwyn qui transpose en orange toutes les outrances d'outremer et de pourpre de son tableau des *Boucaniers ;* et, par contraste, sir Edward Burne-Jones qui fait cette année œuvre de peintre métallurgiste avec une adaptation, au moyen d'appliques de métaux brillants sur fond de chêne, de son fameux *Persée et les Parques*.

Parmi les Belges notons de très beaux paysages de M. Victor Gilsoul : l'un surtout, un ouragan passant sur une longue allée d'arbres, qui est une œuvre réellement capitale ; et n'oublions pas les grandes compositions historiques et religieuses de MM. Willem Geets et Ernest Wante.

Dans le grand nombre des paysagistes allemands, deux noms surtout sont à retenir : M. Fritz Baer, dont le fauve coucher de soleil sur les velours verts des forêts du Prienthal est une des plus belles œuvres que le plateau de Bavière ait inspirées; et M. Charles-J. Palmié dont le paysage intitulé *Après la pluie le beau temps*, avec des verts mouillés tout jaunis, sous l'arc-en-ciel, est un tour de force très habile en même temps qu'une saine et bonne observation.

Parmi les Autrichiens nous retrouvons MM. Golz et et Engelhart; et c'est aussi dans la section autrichienne que se voit le plus beau tableau militaire, sous la signature d'un polonais, M. Thaddée de Ajdukiewicz, le Detaille autrichien. Cette fois-ci, le peintre des archiducs et des beaux cavaliers de la cour de Vienne nous montre les magnifiques uniformes et le brillant état-major du prince Ferdinand de Bulgarie, sur des chevaux dessinés dans un paysage brûlé et poudreux bien oriental ; œuvre d'un sportsman émérite autant que d'un artiste.

Pour finir, il faut s'arrêter devant une décoration de salle à manger de M. Paul Höcker, où de folâtres pierrots, les yeux et les joues allumés par un fin repas, achèvent de se griser de champagne et de musique ; et devant une belle toile de M. Dill, président du comité de la Sécession, œuvre dont on ne sait s'il faut la qualifier de paysage ou de nature morte : le *pont Saint-André à Chioggia*, ou du moins une portion de ce pont, peint à bout portant, de nuit ; le peintre s'est placé presque sous l'arche, ce qui fait un peu plafonner la composition. A gauche, tout au coin, le *palo* de la madone envoie dans l'eau noire le reflet de son luminaire pieux, et tout au fond les boutiques de la grand'rue luisent sous les arcades. Le tout est très sobre, mystérieux et silencieux ; c'est un simple morceau, mais de beaucoup de grandeur, et dégageant bien la poésie des soirées vénitiennes.

Les peintres sécessionnistes munichois, qui préparent une nouvelle exposition à Vienne pour le mois de décembre, ont aussi organisé cet été à Bâle une petite exposition d'œuvres de choix d'un très grand intérêt pour qui n'a pas vu leurs précé-

dentes exhibitions de Munich. A défaut de Böcklin, MM. Stuck et Sandreuter y trônaient de nouveau avec des œuvres fort remarquables. M. Sandreuter s'y présentait, en tant que paysagiste et animalier, avec de réelles qualités de fermeté, de vigueur et de stricte observation de la nature, et y prouvait une fois de plus qu'être un peintre d'idée et de composition n'empêche pas d'être un vigoureux peintre de la réalité. Quant à M. Stuck, il avait apporté toute une série d'œuvres antérieures à la guerre, montrant en lui le développement d'un artiste de race, qui arrive mieux chaque année à enfermer ses idées, même les plus fantastiques, en des formes intelligibles, écrites avec un soin et une conscience très louables. Il faisait également à Bâle œuvre de sculpteur, de joaillier et d'encadreur bibelotier, d'un goût très sûr et d'une diversité tout à fait méritoire.

On sait que Bâle, grâce à Holbein autrefois et à Böcklin de nos jours, est une des villes les plus importantes comme noyau de culture artistique. De même qu'à Francfort, il y subsiste une petite école spéciale de peinture très caractérisée, dont l'originalité a été souvent éprouvée et prisée dans les grands centres artistiques tels que Berlin, Dusseldorf, Munich et Dresde. A Francfort, ce sont surtout des peintres et lithographes : MM. Thoma, de Pidoll, Steinhausen, Rudolf Gudden, Mme Bella Wehl, etc. ; à Bâle, des peintres et fresquistes, tels que (outre M. Sandreuter) MM. Stuckelberg et Preiswerk. M. Stuckelberg pour avoir été mis en scène un peu drôlatiquement par M. Alphonse Daudet dans *Tartarin sur les Alpes*, n'en a pas moins revêtu les parois intérieures de la chapelle de Guillaume Tell, ouverte comme l'on sait en plein vent, de fresques d'une savoureuse rudesse helvétique, dont les types très locaux ont été étudiés avec beaucoup de soin dans les cantons primitifs; M. Preiswerk, lui, est un délicat et féminin mythologue qui, après Böcklin et M. Sandreuter, fait un peu l'effet, toutes proportions gardées, d'Euripide après Sophocle et Eschyle.

Du 1er juillet au 1er octobre, Lemberg, la coquette capitale officielle de la Pologne autrichienne, a affirmé la vitalité de son ancienne nationalité par une exposition exclusivement polonaise, qui n'a pas manqué d'un certain éclat et dont on aurait dû parler davantage. Sans compter la foule spectatrice des paysans, aux costumes nationaux bariolés, accourus de tous les points du royaume démembré, les trois attractions principales de cette fête galicienne ont été : l'exposition des moyens d'exploitation des sols pétrolifères du pays, l'exposition de l'imprimerie et des antiquités locales, parmi lesquelles, ce qu'on ne reverra plus ailleurs, une série très complète et curieuse d'objets du culte juif d'une très haute antiquité, enfin le pavillon des Beaux-Arts. L'œuvre entière de Jean Matejko, le peintre national de Cracovie, mort il y a deux ans, y avait été réunie. Et réellement on était pris d'une certaine émotion en présence de ces immenses pages de peinture historique, brossées par un myope qui, littéralement, était presque obligé de mettre le nez dans ses couleurs et de le promener à côté de son pinceau sur ses toiles. Il y avait là toute une série de ces tableaux où des centaines de personnages grandeur nature se démènent, enfiévrés et fougueux, dans de somptueux décors d'une restitution absolument exacte. Nul comme Jean Matejko ne sut peindre les foules, les déchaîner, les passionner, un peu à la façon de Bach dans les chœurs de ses oratorios. Un tout-puissant courant d'amour pour son pays passe à travers sa peinture ; un souffle incendiaire éclaire quelques-unes de ses œuvres les meilleures, telles que cette fameuse



LE PRINCE FERDINAND DE BULGARIE ET SON ÉTAT-MAJOR.

Par M. Th. de Ajdukiewicz.

Diète de Varsovie, devant laquelle il y a toujours foule au Musée impérial de Vienne. Coloriste sanguin, patriote qui voyait rouge au seul nom de Russie, artiste amoureux des tons pourpres et fauves, il a été peut-être le dernier peintre d'histoire convaincu, et en tout cas l'idéal du peintre national de tous les temps. Il a le don de la vie exubérante, et par ce prestigieux apanage il rachète tout ce qu'on peut lui reprocher d'un peu exalté, déclamatoire et théâtral. Il a été réellement le père de cette jeune école polonaise, toute vivifiée par les grandes leçons des maîtres français, de Delacroix à Puvis de Chavannes, école dont l'excessif entrain, le courage et la belle humeur pourraient bien nous réserver quelque jour de désirables surprises. A Cracovie, le Musée de la *Sukjennice* renferme, à côté d'œuvres anciennes fort intéressantes et trop peu connues, un bouquet d'œuvres modernes d'un réel mérite. Entre autres, précisément, deux ou trois immenses toiles de Matejko. Un fait dira à quel point ce maître était profondément et avant tout Polonais : de passage à Cracovie, il y a cinq ou six ans, je fis des démarches pour être introduit auprès de lui. Il fallut y renoncer car on me répondit que Jean Matejko, tout slave qu'il fût, et l'on sait si les slaves ont le don des langues, ne parlait, ne comprenait que le polonais.

De l'avis à peu près unanime, l'exposition des Beaux-Arts de Milan n'a mis en vedette aucune personnalité nouvelle, si ce n'est celle de M. Giovanni Segantini. On connaît l'étrange roman de ce petit bouvier alpestre qui, poussé par une irrésistible vocation, arriva à réaliser son rêve de devenir non point pape, mais peintre, grâce à l'heureux concours de circonstances réellement providentielles. Il représente, aujourd'hui, surtout les scènes et les paysages de la région où s'est écoulée son enfance et où il eut de si âpres, de si inoubliables impressions de nature sauvage et grandiose. Sa facture absolument personnelle, par longs filaments de couleurs pressés, qui ont un peu l'aspect, mais sans aucun charlatanisme impressionniste, d'un revers de tapisserie, le rappelle très facilement à la mémoire de ceux qui ont vu ne fût-ce qu'une seule de ses œuvres. Constamment en campagne artistique dans les Alpes de l'ancienne Rhétie, passant l'été comme l'hiver dans les chalets des Grisons, à deux mille mètres d'altitude, il peint, ferme et cru comme la montagne même, des coins de vie pastorale rencontrés dans une atmosphère plus pure, plus transparente que celle de la plaine, où les objets les plus éloignés, des cassures de rocher distantes de plusieurs kilomètres apparaissent, avec une netteté de fêlure dans du cristal regardé en transparence. L'exposition des œuvres de M. Segantini à Milan comportait quatre-vingt-dix numéros, parmi lesquels son morceau capital jusqu'ici, cet étonnant *Ange de la vie*, nerveux, frileux, souffreteux, réchauffant un enfant trouvé. L'ange sauveur et l'enfant qu'il abrite sont placés dans les branchages noueux, rugueux et contournés d'un vieil arbre tordu par les rafales au sommet d'un col alpestre ; et ce site austère et pierreux, complètement dénudé, où dort un petit lac dans des rochers verdis de lichens, un petit lac froid et mort comme ceux de la Bernina, du Grimsel et du Saint-Bernard, dit assez l'âpreté de la lutte pour l'existence et de l'homme et de la plante, à ces hauteurs que recouvre la neige durant plus de neuf mois de l'année.

WILLIAM RITTER.

BIBLIOGRAPHIE

LES MANUSCRITS DE LÉONARD DE VINCI.

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

II

LE CODICE TRIVULZIANO.

C'est à un architecte de Milan, M. Luca Beltrami, que nous sommes redevables du second travail dont nous voulons parler aujourd'hui, la publication du *Codice Trivulziano*.

Ce n'est pas le premier service que M. Beltrami rend à l'histoire de l'art dans sa patrie. C'est lui qui a préservé de la démolition l'un des monuments les plus remarquables du XV[e] siècle, le château de Milan, qu'on va transformer en un beau musée. Au parlement et dans les commissions, M. Beltrami ne cesse de plaider la cause des monuments historiques de l'Italie et c'est, si nous ne nous trompons, en partie à sa puissante intervention, que M. Chédane doit d'avoir pu poursuivre ses intéressantes études sur le Panthéon à Rome.

Le *Codice Trivulziano* fait partie de la Bibliothèque du prince Jean-Jacques Trivulce à Milan, dans la famille duquel il se trouve depuis 1750 environ. MM. Govi, Uzielli et Richter ont admis comme probable qu'il formait le volume V des manuscrits donnés par Arconati à la Bibliothèque Ambrosienne en 1637. Pour M. Beltrami, cette identité ne fait l'objet d'aucun doute, et je crois qu'il a raison. Arconati, lui-même, lui aurait substitué, plus tard, le volume D, actuellement avec ses compagnons à la Bibliothèque de l'Institut.

Il se compose de 51 feuillets, mesurant 198×139 millimètres, avec traces de six feuilles enlevées on ne sait quand. En 1637, il en avait 54.

Le volume publié par M. Beltrami[2] est destiné à former l'un des chaînons des

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3[e] période, t. XII, p. 345-352.

2. *Il Codice di Leonardi da Vinci nella Biblioteca del Principe Trivulzio in Milano, trascritto ed annotato da Luca Beltrami, riprodotto in* 94 *tavole eliografiche.* Milan, Dumolard, 1891. Edition de 200 exemplaires dont 100 dans le commerce.

archives de Léonard de Vinci, car, comme ceux de M. Ravaisson-Mollien, il se borne à reproduire, sur 94 planches en phototypie, le fac-similé des feuillets originaux et, en regard de chacune, sa transcription des textes de Léonard. Une courte introduction donne l'historique du volume. L'auteur y rappelle brièvement ce que l'on a dit jusqu'ici de l'une des énigmes de ce manuscrit, les longues séries de mots italiens rangés en colonnes.

Des notes à la fin du volume indiquent pour chaque page les fragments qui en ont déjà été reproduits principalement par M. J.-P. Richter dans ses *Literary works of Leonardo*, et par le comte G. Porro [1], en rectifiant un certain nombre d'erreurs de lecture de ces deux auteurs. Sans vouloir épuiser le sujet, M. Beltrami y donne aussi de nombreuses indications sur les endroits où, dans d'autres manuscrits, Léonard traite les mêmes sujets. Une bibliographie du *Codice Trivulziano* termine le travail. De la sorte, M. Beltrami nous offre grâce aux bonnes planches, à l'impression nette et au papier excellent, un fort beau volume sans luxe exagéré, mais digne du sujet. Il renferme tout ce que l'on peut désirer en pareil cas, lorsque l'auteur renonce à l'interprétation ou à l'explication des documents qu'il offre comme base d'études ultérieures.

Si le premier manuscrit dont nous avons parlé aujourd'hui nous montrait deux côtés des préoccupations de Léonard étroitement liées entre elles, le *Vol des oiseaux* et la *Machine à voler*, c'est par un aspect tout autre, nous semble-t-il, et demeuré obscur et mystérieux aux yeux de MM. Govi et Beltrami, que le génie de Léonard s'offre à nous dans le manuscrit Trivulzio. Le problème qui se dresse ici en face de nous et que nous demanderons la permission de résoudre, consiste dans la recherche de la raison d'être et de la signification des interminables colonnes de mots qui constituent l'un des deux sujets intéressants du présent volume.

Ces listes ou séries de mots italiens se trouvent sur 49 feuillets du manuscrit et en occupent 38 en entier, écrites avec ordre, formant quatre ou cinq colonnes serrées, qui doivent contenir, au minimum, sept à huit mille mots différents. M. Beltrami, après avoir rappelé que plusieurs exemples de ces listes bizarres se retrouvent aussi dans le *Codice Atlantico,* et constaté l'intérêt qu'elles éveillaient chez M. Govi, cite l'opinion que celui-ci avait tenté de se faire à leur sujet [2]. Il croyait y découvrir l'intention de former un vocabulaire de la langue italienne. Aux hypothèses de Govi [3], M. Beltrami ajoute à son tour quelques observations. Il est frappé surtout par le désordre qui prévaut dans ces listes, et par l'impossibilité d'y saisir le critérium qui a prévalu dans leur formation.

Il ne peut s'expliquer pourquoi, si Léonard voulait former le schema d'un dictionnaire, l'on trouve répétés maintes fois certains termes tels que *uniço, aldacia, concietto, neciessita*, et trouve ces répétitions plus étranges encore quand elles se rencontrent parfois sur la même page [4].

1. *Archivio Storico lombardo,* année VIII, fasc. IV, 1881.

2. *Saggio delle opere di Leonardo da Vinci*, Milan. 1872, p. 9, col. 2.

3. Foglio 359ro.

4. Léonard s'excuse quelque part des répétitions de ce genre dans ses écrits, disant que lorsqu'une idée ou une observation se présente à lui, il lui faudrait infiniment plus de temps pour rechercher s'il l'a déjà notée antérieurement que d'écrire sa pensée à nouveau. Les auteurs qui ont dépassé l'âge de cinquante ans comprendront facilement toute la justesse de cette explication.

Bien rarement, dit-il, il existe un lien entre les mots successifs, celui d'expressions synonymes, par exemple, dans les quatrièmes colonnes des planches 73 et 84. Il ne découvre de raison pour ses listes que dans les planches 20, 21, 22 et en partie dans la planche 19. Ici, Léonard a ajouté une brève définition ou une expression synonyme. En outre, dans ces quatre planches, les mots forment des groupes commençant par la même lettre, groupes qui se suivent dans l'ordre alphabétique de *A* à *V*, mais commençant à rebours, à la planche 22, et finissant à la planche 19, sauf pour la lettre *L*, intercalée entre le *F* et le *G*.

M. Beltrami termine ces observations par le souhait que quelque *studioso di Leonardo* réussisse à expliquer la signification de ces listes bizarres de mots du *Codice Trivulziano*.

Que l'on nous permette donc de tenter ici la solution du problème. Et d'abord, nous croyons que M. Govi voyait juste quand il supposait que c'est pendant la lecture que Léonard formait ses listes en notant les termes qui le frappaient comme pouvant concourir au but qu'il se proposait. Il nous semble que les mots, planche 53, sont écrits pendant la lecture d'un livre religieux; ceux de la planche 76, pendant celle d'un livre où il était question de fleuves endigués *arginati fiumi*, car les deux mots successifs s'accordent. Il lisait de choses militaires, planche 79; de questions atmosphériques et de géographie, planche 77; peut-être la description du siège d'une ville, planche 94.

Dans ces listes, qui, à première vue, semblent faites au hasard, on rencontre bientôt des groupes de mots plus ou moins nombreux dont la succession est nettement voulue. Outre ceux déjà signalés par M. Beltrami, comme synonymes, on rencontre fréquemment deux mots successifs dont le second désigne une chose ou une notion contraire à celle du premier mot.

Si l'on réunit par une accolade, au crayon, tous les mots qui sont reliés entre eux par ces deux seuls liens évidents, on verra, à la fin d'une première lecture, que le nombre de ces accolades est considérable et pourra être de dix, vingt et même trente par page.

Une seconde lecture de ces listes interminables établira de nouvelles relations entre certaines suites de mots qui nous éclaireront sur plusieurs autres côtés de la recherche que poursuivait Léonard.

Et d'abord ce ne sera pas uniquement par deux mots successifs que Léonard marquera deux idées contraires. Parfois ce sera par deux séries de mots plus ou moins synonymes faisant suite l'un à l'autre. Il accentue ainsi de la façon la plus évidente son intention d'examiner toutes les nuances de deux idées, notions ou faits de nature contraire[1].

Ailleurs, ce sera une suite de substantifs avec une série d'adjectifs ou de verbes qui marquent les effets produits par ces substantifs et en expliquent mieux le sens[2].

1. Pl. 84. Partorire, creare, nasciere, concepire, concettione — gierminare — figli, ficare — polulare — giermugliare — et pl. 83, addiacciare, rafredare, schaldare, intiepidire, congielare. Pl. 75, gielare, rafredare, inciendere. Pl. 34, gientilita — gientileza — vulgare.

2. Pl. 94. Melodia, sinfonia, armonizante, resonante, chonsonantia, dolcitudine. Pl. 86. Fantasticare, speculare, immaginatione, consideratione, investigazione, contemplazione. Pl. 92. Irachundia, terribilita — ferocita et spaventevole, paventosa, orribile, minacciante.

Ou bien, ce seront des mots exprimant des idées qui sont la conséquence ou la condition de celles renfermées dans le mot précédent[1]. Dans d'autres cas, c'est la composition des mots ou leur dérivation qui est la raison pour laquelle Léonard les a écrits à la suite les uns des autres[2]. Ou bien encore les différences de sens de mots ayant presque le même son[3].

Parfois, c'est la question de l'orthographe qui a dicté la succession, ou bien le fait de la substitution de *l* au *r* ou réciproquement, fréquent dans certaines parties de l'Italie[4]. Une autre fois ce sera l'idée de comparer entre elles des locutions d'une même nature[5].

Les observations précédentes, dont on pourrait sans doute augmenter le nombre, par une lecture plus attentive et répétée, suffisent amplement pour nous révéler dès maintenant le but de Léonard. Ce n'est pas l'établissement d'un vocabulaire, ni l'examen d'une question limitée à la seule grammaire de la langue italienne, qu'il poursuit. Ses préoccupations montent plus haut, à la *philosophie même du langage* et aux ordres de questions qui s'y rattachent.

En effet, les groupes de mots plus ou moins synonymes servent à mieux faire connaître nos notions et sentiments fondamentaux par le fait qu'ils montrent ceux-ci sous leurs multiples faces. En même temps, ils nous permettent de saisir les transitions qui relient les différentes notions entre elles par ce qu'elles ont de commun.

Les explications sur le sens des mots, ajoutées par Léonard à quelques-unes des séries, concordent parfaitement avec la recherche du lien qui existe entre la forme du mot et la notion de l'objet qu'il représente.

Les petits groupes de mots, commençant par la même lettre et classés par ordre alphabétique, qui ont pu faire croire qu'il s'agissait de créer ici une sorte de dictionnaire, ne sont en réalité qne des échelons pour arriver à mieux observer les rapports entre le son des mots et les idées, les notions ou les choses et objets qu'ils expriment[6].

Quant aux mots, fort nombreux encore, entre lesquels il n'y a aucune connexion d'idée, il faut les considérer ici comme de la matière première, sur laquelle Léonard se proposait d'étendre ses investigations, en les groupant ultérieurement dans l'ordre le plus convenable à son but.

Mais ce qui, plus que tout ce que nous avons pu dire ici, prouve que l'explication que nous donnons de ces séries de mots est la véritable, c'est, dans l'œuvre de Léonard, l'existence d'autres séries, toutes différentes, mais comme nous le verrons, établies dans un but analogue. Ce sont les séries interminables de

1. Pl. 52. Unita, conservazione, unione. Pl. 65, affettione, inclinatione, unione. Pl. 67, pulire, adornare. Pl. 73, sordo — muto, etc.

2. Pl. 80. Baldanza, danza, ballare. Pl. 62, sueto, suetudine, consuetudine. Pl. 63, solvere, assolvere, dissolvere.

3. Notare, nuotare ; diserto, deserto ; vacare, vagare ; turpe, turpidini, turpolente, turbe, turbidine, turbolentia ; scielestissimo, scielerato, etc.

4. Pl. 82. Exercitare, exerciti, exercizi. Pl. 45, talde, groria, orartione ; plolificho, plole. Pl. 46, afrittione, afritto ; plecipitare, plecipue.

5. Pl. 93. Entre autres : perrispettoche, circha questa, infralaltrecose, etc.

6. Je doute même que ce classement relatif ait eu pour but de permettre à Léonard de retrouver plus facilement certains mots grâce à leur lettre initiale.

carrés, tous de la même grandeur, avec figures géométriques inscrites, basées sur des combinaisons méthodiquement variées et développées, dans le *Codice atlantico* et ailleurs. Puis les séries d'*édifices à dômes*, formés par toutes les combinaisons possibles et méthodiquement variées, commençant par une seule coupole sur base ronde, puis carrée, puis carrée augmentée de quatre absides, jusqu'aux groupements les plus compliqués, avec ou sans tours [1]. Ce sont aussi les *séries de caricatures* dans lesquelles, par la transformation graduelle et successive, méthodiquement opérée, des différentes parties du visage humain, Léonard cherchait à mieux connaître les nuances de caractère et des expressions de l'âme, ses émotions accidentelles auxquelles ces modifications des traits de la figure correspondent. Les *séries de mots* enfin, qui nous occupent ici, par lesquelles Léonard cherchait à saisir les rapports entre les sons différents et les émotions de l'âme, les rapports entre la forme des mots et les choses et les idées. Par les secrets du langage, Léonard cherche à pénétrer enfin dans cette région mystérieuse de l'homme intérieur où vivent nos sentiments, naissent nos idées et se développe la pensée.

L'explication que nous proposons sur la pensée fondamentale de cette recherche de Léonard semble enfin confirmée par d'autres indications fournies par le manuscrit Trivulzio. Il renferme un certain nombre de notes écrites, non pas comme c'est si fréquemment le cas chez Léonard, pêle-mêle avec les observations les plus diverses, mais écrites généralement au haut des pages, comme des titres, en quelque sorte, de sujets destinés à être développés au-dessous. Dans plusieurs cas, ce développement existe; dans d'autres, ce sont les listes de mots qui sont venues occuper la place restée libre. — Or, ces titres et notes sont précisément de l'ordre des préoccupations que nous signalons. Ils ont trait aux puissances spirituelles, aux cinq sens, à la raison, à l'âme, à la voix dans l'air, au son. Au sommet du feuillet 20, verso resté vide, on lit cette seule pensée : *Ogni nostra cognitione prencipia da sentimenti :* en nous toute notion de connaissance commence par des sentiments.

Grâce à cette constatation et aux rapprochements qu'elle permet de faire, nous pouvons penétrer plus avant encore dans le mystère des pensées de Léonard.

Quand, parmi ces en-têtes de pages nous voyons plusieurs notes se rapportant au coup (choc), et que nous lisons pl. 64 le titre : « Quelle chose est le son produit par le coup ? » et pl. 46 celui-ci : « De la voix à travers l'air. » Et pl. 11 le titre : « Quand la chose mue sera unie à son moteur. » Quand d'autre part nous lisons dans la note au sommet de la planche 65 : « Il faut que chaque action s'exerce par le mouvement. » — « Connaître et vouloir sont deux opérations humaines. » — « Discerner, juger, conseiller sont des actes humains. » — « Notre corps est soumis (placé sous) au ciel et le ciel est soumis à l'esprit. » — Quand enfin pl. 9, nous lisons sous le titre *Sugietto cholla forma :* le sujet avec la forme, six pensées sur l'union entre deux éléments divers, il semble très probable qu'il y avait un lien secret entre tous ces titres et il semble évident que Léonard cherchait à s'expliquer les questions si mystérieuses qu'il étudiait, et à s'approcher davantage de leur intelligence au moyen de l'analogie avec d'autres phénomènes plus faciles à saisir et qui peuvent en être comme des symboles. Ainsi le son qui naît du choc d'un

1. Ils forment ce que nous avons appelé le *Traité des coupoles.* Voyez notre travail sur Léonard architecte, dans *The Literary works of L. d. V* par J.-P. Richter.

corps frappé par un corps frappant, avec la naissance de nos notions et idées résultant des impressions que produisent les objets qui frappent nos sens; ou encore à comparer la manière dont nait en nous la représentation d'un objet à une naissance issue de l'union entre le sujet et la forme (sugietto colla forma) et en général d'un mariage de deux éléments de sexe différent, ainsi du *cosamato* et de l'*amata* ou encore du *senso* et de la *sensibile*[1]. Il semble admettre que ces deux éléments s'unissent et deviennent une même chose. Il dit ensuite : *L'opera* (l'idée?) est la première chose qui naisse de l'union et : Quand la chose unie (*cosa unita*) est convenable à celui qui s'unit à elle, (*al suo unitore*), la délectation, le plaisir et la satisfaction en résultent.

Mais il est grand temps que je m'arrête, car nous voici arrivé à la porte du mystère des mystères, de ce sanctuaire où cherchent à pénétrer philosophes, physiologues et psychologues, et où résident les deux puissances suprêmes dont l'union constitue le gouvernement de l'homme : l'*âme* qui représente l'homme et *l'esprit*, délégué par Dieu. Et de ce temple-là, Dieu seul possède les clés.

Toutes ces *séries* ne sont, chez Léonard, que des exemples d'un même principe, celui de sa *Méthode expérimentale*, appliquée à des domaines différents, mais toujours dans un même but : remonter à la source même des choses, afin d'y saisir les secrets des lois vivantes et fondamentales et par elles d'atteindre cette *maestria* libre et sûre que tous les grands hommes rêvent de mettre à la base de leurs travaux.

Mon rôle est terminé. J'ai cherché à appeler l'attention sur le grand intérêt qu'offre le manuscrit Trivulzio, quoique les illustrations y soient si rares.

J'ai dit qu'il offrait un second sujet d'intérêt. Il consiste dans une série de croquis d'un modèle de coupole pour la cathédrale de Milan. Les principaux ont été reproduits dans notre étude déjà citée sur *Léonard architecte*, et nous y reviendrons dans la monographie que nous espérons pouvoir consacrer à ce côté de l'art universel du Vinci.

15 août 1894.

HENRY DE GEYMULLER.

LE DRAME WAGNÉRIEN, PAR M. HOUSTON STEWART CHAMBERLAIN

Un vol. in-12, chez Léon Chailley, éditeur, Paris, 1894.

Les fêtes de Bayreuth qui ont eu lieu l'été dernier ont, comme chaque année, et peut-être grâce à la disette de sujets de chronique en cette saison, plutôt que par véritable intérêt pour ces manifestations d'art, motivé dans quelques-uns de nos journaux le recommencement de discussions déjà anciennes sur le principe de ces représentations. A ce propos, quelques esprits chagrins se sont demandé à quoi pouvait encore servir de perpétuer la tradition de ces fêtes, puisque désormais

1. Je n'ose traduire ces quatre expressions, car le sens précis dans lequel Léonard les entendait ne m'est pas assez clair.

Wagner se joue partout, *même* à l'Opéra de Paris; et ils se sont aussi demandé pourquoi Bayreuth garde le monopole des représentations de *Parsifal*, alors que *Parsifal*, affirme-t-on, pourrait avoir un grand succès à Paris, pourvu, cela va sans dire, qu'on n'hésite pas à y pratiquer quelques « bonnes coupures »... Toutes ces questions, le vrai wagnérien ne se les pose même pas, il s'étonne plutôt qu'il y ait des admirateurs de Wagner pour consentir à aller l'entendre ailleurs qu'à Bayreuth, puisque nulle part ailleurs qu'à Bayreuth on ne semble se préoccuper d'essayer la réalisation même de ce qu'a voulu Wagner. A Bayreuth, si les conditions générales où se trouve l'art contemporain ne permettent pas toujours d'approcher de la perfection, au moins essaie-t-on toujours de se conformer à la pensée du maître, et on y réussit souvent.

Quand il parle ainsi, le « vrai wagnérien » a absolument raison, en principe, mais nous n'avons pas moins raison nous-mêmes d'applaudir à la lente acclimatation qui s'est faite chez nous des œuvres de Wagner par nos concerts et nos théâtres, si imparfaite et si fragmentaire que soit encore cette acclimatation. S'il est évident, par exemple, que nos représentations de la *Walkyrie* ne sont guère capables de nous faire connaître le véritable Wagner, il n'en est pas moins vrai que les beautés lyriques de l'œuvre subsistent malgré tout, et qu'elles ne peuvent pas ne pas agir fortement sur le public. Rien n'empêche alors d'admettre que l'enthousiasme ainsi éveillé par ces représentations ne soit un excellent moyen de disposer ce même public à s'enquérir un peu davantage de ce que fut Wagner, de ce qu'il voulut, et de ce qu'il réalisa.

Wagner a voulu, et voulu passionnément, beaucoup de choses dont généralement on ne se doute guère. Il a cependant exposé lui-même à maintes reprises ses idées de la façon la plus explicite, et avec la vigueur et la plénitude toutes naturelles à son génie. Les ambitions les plus hautes et les plus illimitées, il les a eues, et très consciemment, moins encore pour lui-même que pour sa conception de l'art. Et, au jugement de certains de ses admirateurs, c'est là ce qui fait sa gloire, au moins autant que la propre beauté des œuvres qu'il a créées. Plus nettement que personne avant lui, il s'est rendu compte du rôle souverain, et souverainement bienfaisant, que pourrait jouer l'art dans la vie; et plus complètement que personne, il a senti quelque chose de pratique pour arriver à ce but vers lequel il voulait que tendît la société.

La société se transformera-t-elle au point de voir devenir une loi active de la vie ces doctrines de Wagner? C'est là le secret de l'avenir. Ce dont il faudrait d'abord se convaincre, c'est que Wagner ne se trompait pas en affirmant que l'art, auquel il assignait de si hautes fonctions, trouve son plus puissant et plus universel mode d'expression dans le « drame », et dans le drame tel que lui-même, Wagner, l'a défini et l'a ensuite réalisé.

Qu'est-ce donc que le « drame wagnérien » ? Il semble bien que c'est là ce que tout le monde devrait d'abord se demander, avant de discuter sur Wagner. Mais tout au plus se contente-t-on le plus souvent de définir le drame wagnérien au hasard, par ses petits côtés, ou même par des choses à côté, extérieures, et qui, n'expliquant rien, embrouillent tout. Ainsi pour beaucoup de gens, faire un drame wagnérien, c'est traiter un sujet mythique, orchestrer richement, et se servir de thèmes conducteurs (*Leitmotive*). Cette façon d'entendre et de restreindre l'art wagnérien est vraiment bien puérile... et, de plus, tout à fait fausse.

Wagner a cherché et formulé lui-même tous les principes de son art. M. Jules Lemaître l'a appelé un jour « le Boileau de la musique ». L'expression n'était pas tout à fait juste, car ce n'est pas la musique qu'a prétendu réformer Wagner, puisque la musique avait peut-être atteint son point culminant après les Bach, les Mozart et les Beethoven. Mais si au lieu de dire « le Boileau de la musique », nous disions « le Boileau d'une nouvelle forme d'art », alors ce serait sans doute tout à fait exact; car, en même temps qu'il créait un art dramatique nouveau, Wagner en précisait les origines, les moyens et les fins, avec une lucidité d'esprit et une ampleur de raisonnement vraiment admirables, et qui peuvent en effet faire songer en quelque manière à Boileau. Ajoutons seulement que ce serait un Boileau auquel une raison plus large encore aurait fait comprendre que c'est la raison qui doit être « une esclave » et ne faire « qu'obéir ».

Ce que Wagner a dit et redit de son art dans vingt écrits divers, mille commentateurs l'ont redit après lui; et peut-être beaucoup d'entre eux n'ont-ils pas peu contribué à empêcher le bon public de s'y reconnaître. M. Catulle Mendès, un de ceux qui, tout en se montrant bellement passionnés, ont conservé une perception très claire de ce que tenta Wagner, a rappelé et fait ressortir très vivement dans ses conférences à l'Opéra, l'an dernier, que Wagner fut avant tout un POÈTE DRAMATIQUE. Le public qui écoutait M. Mendès a applaudi, sans soupçonner que la meilleure façon de prouver qu'on pensait comme lui eût été d'exiger dès lors la représentation intégrale de la tétralogie : car comment juger de la valeur d'un drame dont on ne nous offre qu'une faible partie, et encore écourtée ?

Nos théâtres ne nous offrant pas la simple et vraie représentation des œuvres elles-mêmes, et ne nous permettant donc pas de nous rendre compte directement de ce qu'est le drame wagnérien, il faut bien qu'on cherche à se rendre compte théoriquement, et par l'étude des œuvres de Wagner, tant de ses drames que de ses écrits. C'est ce que vient de faire M. Houston Stewart Chamberlain, dans un livre à la fois très savant et très simple, et qui, ayant pour titre : le *Drame wagnérien* [1], ne s'embarrasse de rien autre chose que de ce qui est indispensable à la parfaite compréhension de son sujet. M. Chamberlain prouve, uniquement par des faits, et par des observations tirées des œuvres de Wagner, que Wagner n'a jamais voulu être autre chose qu'un « poète dramatique ».

Wagner, qui était poète-musicien, s'était longtemps demandé « comment la parole et la musique pouvaient concourir à une haute expression dramatique. » Les œuvres qu'il créa jusqu'en 1848, furent ses réponses pratiques à cette question; mais ce furent des réponses dont aucune n'arrivait à le satisfaire, quoiqu'il approchât de plus en plus du but vers lequel le poussait son génial instinct de dramaturge. En 1848, il comprit que jusque-là il s'était mal posé le problème à résoudre; et que la question, telle qu'il se l'était formulée, ne comportait pas et ne pouvait pas comporter de réponse. Ce qu'il fallait se demander, c'était : « Quel est le genre de sujets qui peut motiver le concours de la parole et de la musique? » La réponse allait dès lors comme s'imposer d'elle-même.

D'une façon générale, le drame, quel qu'il soit, s'adresse aux sens, à l'intelligence et au sentiment. Pour les sens, il y a le décor et la mimique des acteurs; pour

1. Le *Drame wagnérien*, par M. Houston Stewart Chamberlain, un vol. in-12, chez Léon Chailley, éditeur. Paris, 1894.

l'intelligence, il y a les paroles mêmes du drame; pour le sentiment, dans le drame wagnérien, il y a la musique. Mais la musique, qui exprime complètement impressions et sentiments, ne peut d'ailleurs exprimer que cela. Donc, dans un drame, ou dans toute partie d'un drame, où le sentiment n'éclôt pas nécessairement, la musique n'a rien à faire, elle est superflue, et, par suite, anti-artistique. (Exemple: tant de nos opéras, ou, plus exactement, tant de pages dans tous nos opéras.) En revanche, et par suite du développement de notre éducation musicale, la musique s'impose partout de plus en plus dès qu'il s'agit d'exprimer un sentiment. De là, la nécessité d'une forme de drame différente des anciennes formes, et nouvelle par le rôle considérable qui s'y trouve réservé à la musique. Mais le drame parfait, où toutes les parties s'éclairent et se fortifient l'une l'autre, doit s'adresser à l'homme tout entier, cœur, intelligence et sens. Et puisque la musique, de par sa nature même, rejette tout ce qui n'est pas « sentiment », il en faudra conclure que la nouvelle forme de drame devra rejeter tout ce qui ne se traduit pas par l'éclosion d'un sentiment, tout ce qui dans la vie n'est que conventionnel, accidentel, particulier, en un mot tout ce qui n'est pas d'ordre purement humain (*reinmenschlich*).

On voit tout de suite par là combien l'art de Wagner se rattache à l'art classique, en même temps qu'il marque un pas en avant, et le plus considérable peut-être qui ait jamais été fait.

M. Chamberlain, après nous avoir développé les principes du nouveau drame d'après Wagner, nous montre comment ils sont sortis tout vivants, pour ainsi dire, de l'effort de Wagner, depuis sa première œuvre, les *Fées*, jusqu'à *Lohengrin*. Parcourant ensuite les quatre derniers drames du maître, il réfute en passant tous les malentendus qui se sont amoncelés sur ces œuvres et qui pourraient nous les obscurcir, et il nous montre comment l'action y est partout et toujours « intérieure et purement humaine ». Je ne puis le suivre ici dans ces développements, mais je conclurai volontiers comme lui qu'il est impossible de comprendre Wagner si l'on ne s'est pas d'abord rendu compte de ce qu'est, à proprement parler, l'*action* dans ces drames; si l'on n'a pas vu par exemple que les *Maîtres chanteurs*, c'est, d'un bout à l'autre, le drame de Hans Sachs; que la tétralogie, c'est, aussi, du commencement jusqu'à la fin, le drame de Wotan, même pendant les actes entiers où Wotan ne paraît pas sur la scène. Or, dans la plupart des théâtres, de France aussi bien que d'Allemagne et de partout ailleurs, on ne joue le plus souvent la tétralogie que par fragments, et encore avec de nombreuses coupures. Et que supprime-t-on justement? Une bonne part du rôle de Wotan, et presque toujours les pages les plus caractéristiques!

A ce propos, M. Chamberlain nous rappelle la vieille plaisanterie de cette troupe de comédiens jouant *Hamlet*, mais supprimant le rôle d'Hamlet... Ce qui n'était qu'une plaisanterie pour l'œuvre de Shakespeare est devenu une réalité pour celle de Wagner. Quand même Bayreuth n'aurait d'autre utilité que de jouer *Hamlet* « en maintenant le personnage d'Hamlet », c'est encore là une belle mission, semble-t-il, puisqu'au moins ainsi le drame wagnérien, encore méconnu, peut cependant se trouver perpétué, jusqu'à ce que viennent des temps propices à son véritable épanouissement.

JEAN THOREL.

LIBRAIRIE HACHETTE

HISTOIRE DE L'ART PENDANT LA RENAISSANCE, PAR M. E. MÜNTZ.
Tome III.

M. Eugène Müntz poursuit courageusement, avec une intelligence et une méthode qui ne se démentent nulle part, sa grande entreprise de « l'Histoire de l'art pendant la Renaissance ».

Les deux premiers volumes ont paru les années précédentes, chacun de 800 pages environ, d'une érudition sûre, d'une critique lumineuse, d'une langue vivante, très souple. Le troisième sort des presses. Le quatrième et le cinquième suivront dans les mêmes conditions de savoir, d'intérêt et de forme, et l'œuvre achevée sera consultée avec fruit à cause de ses innombrables renseignements, tous vérifiés, qui éclairent des particularités biographiques jusqu'à présent obscures ou ignorées, et font connaître familièrement, en multiples incidents, les Mécènes que tant d'artistes rencontrèrent en ces temps si différents des nôtres ; à cause de ses aperçus esthétiques et philosophiques, à travers les évolutions intellectuelles d'une époque des plus agitées ; à cause, enfin, de l'instructif amusement de quantité de gravures dans le texte et hors texte, les cinq tomes en totaliseront plus de 2,500. Par l'ordonnance à la fois élégante et sévère de sa typographie, « l'Histoire de l'Art pendant la Renaissance » se désigne d'elle-même, d'ailleurs, aux amateurs de beaux livres, parfaitement édités.

Cependant, en son ensemble, si le travail de M. Müntz doit comprendre toute l'histoire de l'Art de la Renaissance, le volume que nous annonçons étudie seulement la fin de cette période glorieuse en Italie, c'est-à-dire son apogée et aussitôt son brusque déclin. « Ma science créera un peuple d'ignorants », avait dit Michel-Ange. Il avait raison. Sa prédiction s'est accomplie, lui vivant encore, sous ses yeux. C'est que ses propres chefs-d'œuvre contenaient plus d'un germe de dissolution, plus d'une beauté dangereuse qui devaient vicier les inclinations naturelles de bien des artistes et faire éclore ces fanfaronnades de style, ces dépenses de forces inutiles auxquelles ses descendants directs, immédiats, s'abandonnèrent sans aucune mesure.

Mais, au milieu de cette décadence, apparaissent encore des individualités dignes de venir à la suite de Corrège, d'André del Sarte, du Titien, de Jean de Bologne. Je ne parle pas de Cellini, ce hâbleur, ce spadassin vantard bien au-dessous, comme sculpteur, de son universelle renommée, mais de Bernardo Luini, de Carpaccio, de Jules Romain, de Bronzino, des Palma, du Tintoret, de Bordone, de Daniel de Volterre, que sais-je? de beaucoup d'autres, du Bazzi, par exemple, plus connu sous le nom passablement expressif de Sodoma. M. Müntz parle assez longuement de ce Bazzi qui eût été un maître de premier plan par des qualités de fécondité et de grâce, s'il fût parvenu à vaincre les défauts que sa paresse lui conseillait de cultiver.

La place manque ici pour entrer dans le détail d'un livre aussi plein, aussi touffu. Je n'en dirai donc pas davantage. Mais du moins ai-je saisi avec joie

l'occasion de témoigner de mes sympathies cordiales pour un écrivain duquel j'estime fort le caractère, la tenace persévérance, le labeur ample et obstiné, en même temps que le très ferme talent.

O. M.

HISTOIRE ANCIENNE DES PEUPLES DE L'ORIENT CLASSIQUE, PAR G. MASPÉRO. T. I : LES ORIGINES; ÉGYPTE ET CHALDÉE.

L'histoire ancienne de l'Orient, que M. Maspéro fit paraître, il y aura bientôt vingt ans, marqua une date dans le progrès des hautes études asiatiques. Le cadre



LE CHRIST APPARAISSANT A SAINTE CATHERINE, FRAGMENT PAR LE SODOMA.

(Église S. Domenico, à Sienne.)

pouvait passer pour neuf : les petites proportions du livre imposaient à l'auteur une sobriété, une décision auxquelles il sut merveilleusement s'astreindre. C'était l'époque de l'apogée des recherches orientales et de la fixation de la méthode critique appliquée à l'archéologie des terres où l'histoire du monde s'est d'abord élaborée. La profonde connaissance que M. Maspéro avait de l'Egypte lui avait donné des lumières sur toutes les civilisations voisines; et le manuel initial enrichi à chaque édition est encore le plus sûr répertoire auquel se réfère le travailleur.

Pour donner au grand public la présente histoire, qui comprendra trois volumes (les deux prochains traiteront, l'un de la *Mêlée des peuples*, l'autre des *Empires*), M. Maspéro n'a eu qu'à enrichir le plan premier sans en modifier les grandes lignes. Il fallait, par exemple, fondre dans l'ensemble les résultats apportés par les fouilles pratiquées récemment le long du Nil et le long du Tigre; les découvertes faites en Chaldée ont ouvert de nouveaux horizons à la spéculation scientifique et ne pouvaient être pressenties il y a un quart de siècle. C'est avec le soin le plus scrupuleux et la sobriété la plus rare que l'auteur a complété, et pour ainsi dire fleuri, les feuillets de ses austères études de jadis; chacun des chapitres est un tableau parfait de la vie, des croyances, de l'état social des races disparues. Dans son éloignement du moindre charlatanisme, M. Maspéro s'est pourtant gardé d'enjoliver la vérité, et le livre est resté un livre savant sans pédantisme en même temps qu'il devenait élégant et de lecture facile; c'est le roman de l'histoire vraie, illustré par les plus beaux motifs de l'art du passé.

On ne saurait trop louer la maison Hachette d'avoir libéralement illustré d'aussi patientes reconstitutions. C'est sans restriction, cette fois, qu'on peut approuver le procédé de reproduction adopté pour les plus vénérables antiquités de l'Asie. Le crayon impeccable de M. E. Boudier est un traducteur d'une fidélité toujours intelligente; il donne la vie aux pierres les plus ternes, les plus muettes. Quelques paysages lumineux, quelques cartes transportent l'esprit sur les lieux où se déroulent les grandes histoires contées par la plume experte de M. Maspéro.

NAPOLÉON RACONTÉ PAR L'IMAGE, D'APRÈS LES SCULPTEURS, LES GRAVEURS ET LES PEINTRES, PAR ARMAND DAYOT.

— Nous n'avons aucun portrait d'Alexandre ; nous avons mille images de Napoléon ; avons-nous un portrait de Napoléon ?

La chose est assez indifférente à M. Dayot et son indifférence s'explique aisément : ce ne sont pas les traits du premier consul ou de l'empereur qu'il cherche à recueillir critiquement ; ce n'est point un recueil d'iconographie documentée qu'il rassemble ; — c'est l'Iliade, c'est l'Odyssée napoléoniennes qu'il entend illustrer à l'aide d'exemples empruntés à tous les arts, à des figurations de toutes les dates, aux imageries réunies du monde entier. Son beau volume est ainsi destiné, pour ainsi dire, à avoir des suppléments périodiques : la plastique de demain et d'après-demain complétera au fur et à mesure son *Napoléon raconté par l'image.*

Tel que voici le volume, on dirait d'une revue grandiose et fantastique ; l'esprit s'égare en pensant que l'auteur ne nous offre ici qu'un choix sévère et judicieux ; et, comme il arrive pour l'épopée homérique, ces vingt ans d'histoire semblent un rêve de mille années. Le défilé, la chevauchée, la déroute, commentées par l'estampe ; le héros glorifié par tous les artistes de l'Europe ; la souveraine beauté, la vanité finale de son œuvre réduites en formules enthousiastes ou frondeuses par la représentation figurée offerte à la haine des uns, à l'admiration des autres... c'es vraiment un thème de réflexions philosophiques inépuisable que M. Dayot propose au sage. J'appellerais volontiers son livre le *Musée du souverain.* Les curiosités, les

souvenirs abondent ; comme il arrive devant les objets morts, après avoir noblement vécu ou servi, le spectateur prête une vie intense à ces muets témoins du passé, à ces renseignements précieux et surannés; si bien que, devant notre œil, David, Raffet et le graveur populaire marchent de rang, sur le même niveau, et se trouvent, à juste titre, confondus.

Nous voudrions adresser une légère critique à M. Dayot: c'est celle de n'avoir pas procédé par ordre méthodique ; on aurait plaisir à trouver, en tête du volume, tous les portraits de Napoléon qui peuvent passer pour plus ou moins authentiques, ceux par exemple pour lesquels il est certain qu'il a posé devant l'artiste ; puis, par ordre de vraisemblance, ceux qui furent plus ou moins directement inspirés par la vue de sa personne, qui, on le sait, étonnait chacun. Dans l'histoire de l'art, on dira que le temps était mauvais : Ingres est né trop tard ; on dessinait assez mal autour du jeune lion et du majestueux empereur; à la fin même, on ne dessina plus du tout. On fit et on fera à perpétuité la *charge*, la charge seulement du petit caporal ; il y eut des représentations misérables, et le procédé artificiel est visible dans de bien célèbres estampes... Mais l'auteur du *Napoléon* répondrait à ces critiques qu'il a simplement voulu nous montrer comment Napoléon a été *compris*, et non comment il a été *vu*. Il aurait raison; on dirait que personne n'a vu Napoléon ; ou, pour mieux dire, presque tous l'on vu comme un être mythique, surnaturel ; certainement, il frappait de terreur ceux qui le regardaient en face, et leur main tremblait un peu.

Reportons-nous donc au programme que s'est tracé M. Dayot, et disons qu'il a été bien rempli. L'auteur se fait pendant cinq cents pages le démonstrateur, le patient explicateur d'autant d'œuvres de sculpture, de gravure et de peinture dont il a rassemblé les reproductions. L'exécution matérielle du livre fait honneur par son abondance à la maison Hachette ; le perpétuel emploi de la photogravure, qui produit à la longue une sensation de fatigue et de monotonie, a des avantages certains qui compensent cette tare. C'était le seul procédé mécanique qui permît la reproduction des anciennes gravures, sinon des œuvres bien supérieures de sculpture et de peinture qui sont, en définitive, les seuls documents sérieux sur lesquels s'appuiera l'histoire. La place accordée à quelques maîtres modernes leur était bien due, étant donné le plan encyclopédique de l'auteur ; elle permet de constater que nos peintres d'histoire sont plus scrupuleux qu'on ne le fut jamais.

LA GRAVURE EN PIERRES FINES, PAR E. BABELON.

(Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts.)

Personne mieux que M. Babelon n'était désigné pour traiter l'histoire de la glyptique dans la collection où le présent volume est pour le moins le cinquantième. On sent seulement que l'auteur, comme il est trop souvent arrivé, s'est trouvé à l'étroit dans les limites imposées. Conservateur du département des médailles et antiques de la Bibliothèque Nationale, bien informé sur l'archéologie orientale, il a, de parti pris, négligé la partie technique qui aurait tenté un abréviateur de Mariette. Il s'est étendu sur les origines de la pierre gravée, du cachet, du sceau

qu'on portait au doigt ou en collier, dont l'Égypte et l'Assyrie faisaient une amulette ou l'instrument d'une signature et, après une revue des imitations que les peuples méditerranéens ont faites des types asiatiques anciens, s'est amplement épandu sur le domaine de la glyptique grecque. L'apogée de cet art coïncide avec les beaux siècles d'éclosion classique; l'art similaire se développe chez les Romains sous la double influence des modèles grecs et étrusques et, chose curieuse, persiste jusqu'en plein Bas-Empire, jusqu'à la période byzantine. Le moyen âge est une période de nuit assez inféconde ; les artistes de la Renaissance pastichent à ravir les gemmes du beau temps ; le métier antique est, en tous cas, retrouvé par eux : il ne s'est pas perdu depuis ; il ne s'est que trop vulgarisé... Mais nous n'avons pas mission de suivre pas à pas M. Babelon ; il est un guide trop complet et trop sûr pour qu'on l'accompagne *pede lento*.

L'ART INDO-CHINOIS, PAR M. A. DE POUVOURVILLE.

(Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts.)

C'est une tâche difficile que l'étude d'un art qui n'a pas d'originalité, dont les commencements et les dates sont enveloppés de nuit, dont le caractère précaire et ambigu saute aux yeux. Le nom d'Indo-Chine même n'a-t-il pas une signification purement artificielle et de géographie politique? Annexe de l'art chinois, l'art indo-chinois est un art provincial et frelaté, une branche de l'art des races jaunes ; de plus, il ne compte pas d'antiquités ni de chefs-d'œuvre dignes de ce nom. Seuls les monuments du Cambodge occidental, les monuments que nous avons baptisés du titre de *khmers* sont d'un type relativement défini. Il est regrettable que M. de Pouvourville ne leur ait pas réservé la place d'honneur, ou tout au moins une description de première main; il passe également sous un silence à peu près complet le Siam et la Birmanie. Il faut donc s'attendre à ne trouver guère dans son volume qu'une vulgarisation de l'art des colonies françaises du Tonkin et de l'Annam ; Hanoï prend la place d'Angkor et de Bangkok. Ces réserves faites, on lira avec intérêt toute la partie qui se rapporte à l'innombrable bibeloterie, aux fabrications patientes et enchevêtrées des objets d'art industriel, sculpture sur bois, travail du métal, du laque, de la nacre, tissage et céramique, qui d'ailleurs sont bien connues par l'exportation qu'en font nos colonies, nos protectorats et tous les ports de l'océan Indien. M. de Pouvourville souhaite qu'un des effets de la pacification progressive des provinces indo-chinoises soit d'y relever l'art d'une décadence qui s'accélère au contact de la civilisation européenne.

LIBRAIRIE CALMANN LÉVY

CAUSERIES SUR L'ART ET LES ARTISTES, PAR M. PHILIPPE GILLE.

Voici, en effet, un volume aimable, facile, et tout de sérieuse causerie, à la fois. La façon dont les choses sont contées est charmante ; le ton, dégagé de pédantisme

et de flagornerie, est celui d'un « curieux » sûrement informé; l'équité, l'appropriation des termes sont parfaites... Mais nous n'avons à apprécier ici que le fond du volume de M. Philippe Gille : il est d'un connaisseur passionné de l'art français, d'un érudit *cicerone*, qui conduit son public aux bons endroits. Après une sorte de dette payée, au seuil du livre, à la mémoire des artistes qui sculptèrent Delphes, et aux grands noms de Michel-Ange et de Rembrandt, tout de suite l'amant du grand siècle et des bonnes traditions que poursuit le nôtre se révèle, se donne carrière.

Cinq articles sur Versailles et Trianon tiennent la moitié du livre, réimpression de plaquettes devenues rares; suivent des études sur Géricault, sur Rude, sur les Musées nationaux, sur la lithographie et l'art des médailleurs, modernes écoles de renaissance, sur Pelouse, Mercié, Dalou, etc. On le voit aisément, l'auteur a été introduit dans le grand monde de marbre et de bronze qui dort à Versailles par d'excellents guides, probablement Eudore Soulié et M. V. Sardou. Quelquefois encore, malgré la mort de Champfleury, la société des « Amants de la Nature » ou, — pour parler plus net, — des locataires de Fontainebleau, fait parler d'elle. Eh bien! Versailles, Trianon, la sculpture de Coysevox et de Coustou, les pompes non encore abolies et toutes préparées qu'elles soient des tapis verts royaux et des royales demeures ont aussi leurs visiteurs pieux et fidèles. Entre-t-il dans le parc, celui qui a le don de recueillement qu'on doit aux choses caduques et nobles se sent, dit M. Ph. Gille, « envahi et comme reposé par une impression toute nouvelle. Ses regards, jusqu'ici arrêtés sur tant de précieux objets, ne trouvent plus de limite et s'étendent étonnés sur l'espace, la forêt, l'horizon lointain qui semble annoncer la mer, des pièces d'eau doublant le ciel, des statues, des masses d'arbres qui paraissent des écroulements de lourdes et colossales frondaisons ». Ainsi, l'auteur se plaît à marier l'art et la nature.

Le critique a bien mérité aussi en ripostant à la bordée de dédain et d'outrecuidance qui accueillit le *Naufrage de la « Méduse »* dans la presse d'alors, en parlant haut et clair de Dalou, à la face de la presse d'aujourd'hui, et en brûlant un cierge pour que les collections du Louvre et du Luxembourg prospèrent et multiplient. Il a trouvé, chemin faisant, cette jolie devise pour les expositions de nos jours : « On ne reçoit ici ni ce qui est trop laid, ni ce qui est trop joli. » M. Ph. Gille serait-il un éclectique? Dans notre bouche, c'est loin d'être une injure.

LIBRAIRIE BOUSSOD ET VALADON

AVENTURES DE GUERRE (1792-1809); SOUVENIRS ET RÉCITS DE SOLDATS

Recueillis et publiés par FRÉDÉRIC MASSON; illustrés de cent aquarelles reproduites en couleur d'après les originaux de MYRBACH.

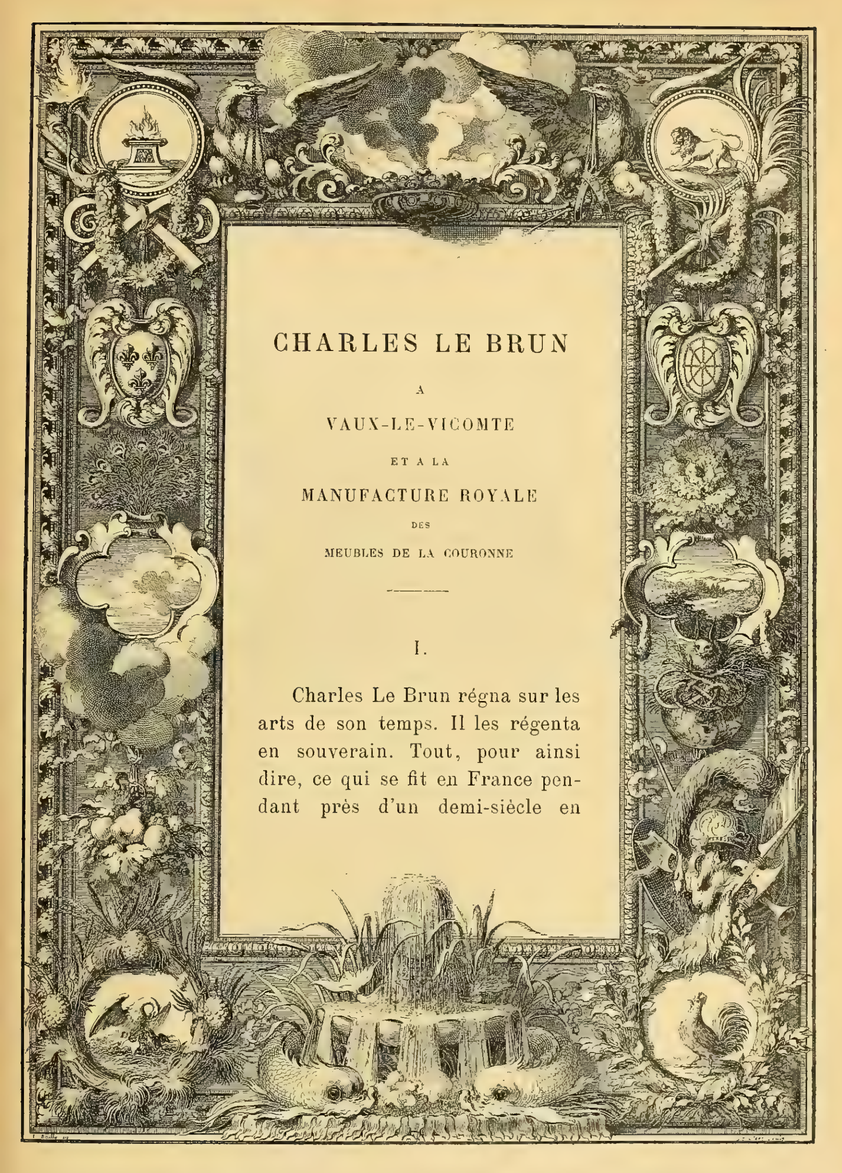
Nicopolis, Marengo, Austerlitz, Somosierra, l'île Lobau! Les amants de l'épopée napoléonienne seront gâtés cette année; ils forment un groupe plus considérable que ceux de l'équipée vendéenne, mais non d'une moins grande fidélité au passé. A ses auditeurs attitrés qui l'écoutent toujours avec le même plaisir, M. Fr. Masson offre des extraits des Mémoires inédits du sergent Godard, des souvenirs du baron Selle de Beauchamp, du général Camus, du lieutenant

Niegolewski, du musicien Girault, du capitaine Sibeled, du grenadier à cheval Petit, — et d'un aérostier militaire. — Je n'aurais garde de suivre l'ordre hiérarchique. La bonne humeur entraînante de tous les témoins de l'épopée est constante et confond les grades. D'ailleurs, s'il s'agissait d'un livre de sources, la part de l'illustration aurait toute été de plans. On a voulu la faire toute représentative et qu'elle parlât aux yeux. Avec sa conscience accoutumée, M. Myrbach s'est plongé à corps perdu dans l'étude des défroques presque séculaires et des glorieux vestiaires que les armées de Bonaparte ont promenés à travers l'Europe; l'apparent caprice du pinceau de Myrbach nous mène aussi des bords du Rhin à Fleurus, d'Essling en Espagne; et l'eau, qui parfois manquait dans le bidon des jeunes recrues et des vieux grognards, ne manque jamais dans son bidon d'aquarelliste émérite.



Le gérant : ROUX.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET Cie.



CHARLES LE BRUN

A

VAUX-LE-VICOMTE

ET A LA

MANUFACTURE ROYALE

DES

MEUBLES DE LA COURONNE

I.

Charles Le Brun régna sur les arts de son temps. Il les régenta en souverain. Tout, pour ainsi dire, ce qui se fit en France pendant près d'un demi-siècle en

peinture, en sculpture, et dans ce qu'on réunit à présent sous le terme général d'art industriel, subit son influence. La gravure ne put s'y soustraire; non plus l'architecture, au moins dans ses relations avec les éléments décoratifs. Le crédit de l'artiste s'étendit avec la même prépondérance à l'étranger, partout.

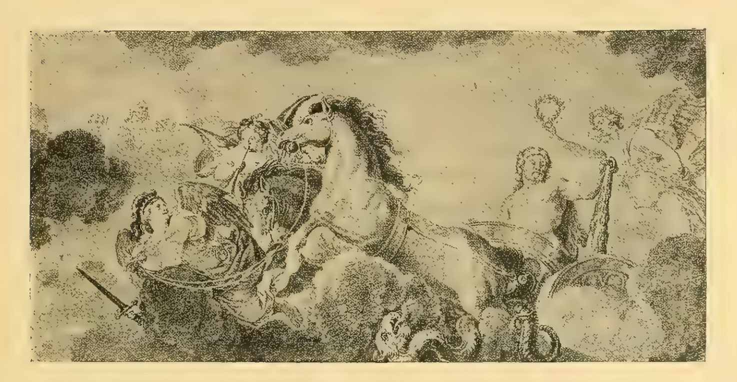
A son talent, Le Brun fut redevable de ce rôle extraordinaire. Sans doute. Tenace et hardi, très ambitieux et actif, doué d'une force de travail illimitée, armé, sinon d'un goût très épuré, en tout cas d'une éducation technique absolument complète, ses immenses travaux en tous les genres se succédèrent, ou plutôt s'accumulèrent au milieu d'un applaudissement universel. Cependant, il eut le bénéfice de circonstances favorables. Ainsi, la chute du surintendant Fouquet, son Mécène, le porta à la domination qu'il devait si longtemps exercer.

Au cours des années tourmentées de la Fronde, temps d'émeutes et de guerre civile, Le Brun avait décoré de peintures la galerie de l'hôtel Lambert, tandis que son émule, le doux Le Sueur, emplissait les appartements de l'image des Muses, de sujets empruntés à l'histoire mythique de l'Amour. Du haut de leurs échafaudages, les deux peintres durent recevoir l'écho du combat sanglant et resté indécis du faubourg Saint-Antoine, entendre le canon que Mademoiselle faisait tirer de la Bastille.

Il n'entre pas dans le cadre de cet article de décrire les compositions de Le Brun à l'hôtel Lambert. On dira seulement qu'elles occupent encore toutes, sans qu'aucune fasse défaut, leur place d'origine ; les chastes mythologies de Le Sueur, sauf celles du *Cabinet des bains*, sont à présent dispersées les unes au Louvre, les autres dans un château du Berri [1]. Le temps en a certainement alourdi la couleur; des tons se sont fanés qui ont eu jadis de l'éclat, de la fraîcheur, et des fissures

1. Le château de La Grange, à la famille de Montalivet. Le comte de Montalivet, ministre de Napoléon Ier, acquit l'hôtel Lambert en 1809. Il vint l'habiter en 1814, puis l'abandonna en 1816. Son fils, qui fut ministre de Louis-Philippe, décora une des pièces du château de La Grange des dernières épaves du *Cabinet de l'Amour* (V. *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux*, par P. de Chennevières, t. II, et *Nouvelles recherches sur la vie et les ouvrages de Lesueur*, par L. Dussieux et A. de Montaiglon). — Les *muses* de la chambre à coucher de la belle Marie de Laubespine, femme du président Lambert, dont Largillière fit un superbe portrait admirablement gravé par Drevet, et les peintures « qui traitent le sujet de Cupidon » furent acquises par M. d'Angevilliers, en 1777, pour le compte du roi. Exécutées sur plâtre, elles commençaient à se dégrader; on dut les transporter sur toile.

dans le plâtre sur lequel ces peintures ont été faites leur donnent par endroits un air un peu délabré. A cela près, telle que Le Brun l'a laissée il y a près de deux cent cinquante années, telle que Bernard Picart, au commencement du dernier siècle, l'a dessinée et gravée, non sans quelque dureté, la galerie de la riche demeure, avec ses lambris ornés, ses guirlandes de fleurs suspendues de tous côtés, ses termes, ses groupes d'enfants portant des bas-reliefs feints de bronze, avec sa porte monumentale et sa voûte surbaissée, garde encore une splendeur qui étonne. Cette voûte, longue de vingt-cinq mètres,



TRIOMPHE D'HERCULE.

Plafond de Le Brun à Vaux-le-Vicomte.

large de cinq, Le Brun l'a peuplée de divinités de l'antique Olympe.

Sans tomber dans la manie des détails, je dirai qu'elle est divisée en cinq parties de dimensions inégales, par de larges arcs doubleaux ornés de moulures et de caissons simulés; des figures volantes, brochant sur les arcs doubleaux, relient les compositions; la travée centrale forme elle-même deux travées dans le sens longitudinal. Donc, six divisions principales. Deux sont consacrées à la vie terrestre d'Hercule, les autres à l'apothéose du héros reçu parmi les Olympiens et à ses noces divines avec Hébé, déesse de l'éternelle jeunesse. Assises ou à demi couchées sur la corniche, huit figures imitant le marbre représentent Hercule dans le moment de ses principaux travaux. Les planches de Picart faussent le caractère de ces figures de deux façons : elles exagèrent l'épaisseur et la ron-

deur des formes, ce que ne rendait pas indispensable le goût accoutumé du peintre, et donnent au ton une lourdeur dont l'œuvre est exempte, en cette partie, même après la longue et pesante collaboration des ans.

Le Brun, cependant, peu après avoir mis la dernière main au décor de l'hôtel du président Lambert, fut appelé à orner une demeure autrement importante, plus belle même que la plupart des maisons royales d'alors.

Fouquet avait hérité de son père l'amour des collections. Le père s'était laissé prendre par « la grippe » des médailles et des livres, — je me sers de l'expression usitée à l'époque; — le fils, saisi de la même « grippe », l'aggrava de plusieurs autres, de celles des riches curiosités, des objets singuliers, des tableaux, des statues, des estampes, des antiques, et, comme il avait le flair du véritable amateur, par surcroît la fortune et la puissance, sa maison de Saint-Mandé, où Mazarin, fin connaisseur, le vint souvent visiter, où Le Brun avait peint un plafond, regorgea de merveilles sans nombre, des raretés les plus diverses de tous les âges, de tous les pays. Se trouvant là à l'étroit, pour cette cause, et pour d'autres peut-être, il fit construire le château de Vaux-le-Vicomte.

Cette résidence fut l'œuvre collective de Le Vau, de Le Nôtre, de Le Brun. L'architecte dressa les plans, éleva les constructions qui sont immenses ; Le Nôtre rasa trois villages pour tracer un parc de huit cents arpents (un peu moins de trois cents hectares), et Le Brun, qui embellit tout d'ornements infinis, de vases, de termes, de groupes exécutés sur ses indications ou sur ses dessins, entreprit, aidé de Baudren Yvart, peintre de figures, de Lallemand, peintre de grotesques, de Monnoyer, pour les fleurs, de décorer l'appartement de M[me] la surintendante. Cet appartement s'ouvre sur la salle des gardes, à droite : une antichambre, la chambre à coucher, pièces de grande dimension, très ajourées, et un petit salon.

Au plafond de l'antichambre, dans le compartiment rectangulaire du milieu, dont le peintre a trop ménagé, il me semble, les dimensions, est le *Triomphe d'Hercule*. Sur un char attelé de deux chevaux, le demi-dieu est debout appuyé sur sa massue; la Raison guide les coursiers, une épée nue à la main; un peu au-dessus, la trompette aux lèvres, la Renommée sonne une victorieuse fanfare ; en arrière, la Gloire couronne le héros, et, au sommet, siège le conseil des dieux.

A l'hémicycle qui termine la galerie de l'hôtel Lambert, du côté de la rivière, Le Brun avait peint le même sujet. Le nombre, le rôle

des figures est identique dans les deux ouvrages, mais l'agencement diffère. Et puis, à l'hôtel Lambert, l'artiste ayant eu un but



FIGURE ALLÉGORIQUE PRÉSENTANT LES ARMOIRIES DE FOUCQUET ET DE MARIE-MAD. CASTILLE-VILLEMAREUIL, SA FEMME.

seulement décoratif à poursuivre, là, son œuvre ne dévie nulle part du sens propre, tandis que le plafond de Vaux a un sens figuré et allégorique. Cet Hercule qui monte au rang des immortels, c'est tout

simplement le maître du lieu qui se décerne à lui-même les honneurs de l'apothéose. Dans son infatuation, il s'imagine avoir vaincu tous les obstacles, tous ses ennemis. Non seulement il triomphe, il brave. Pour que nul ne s'y trompe, sa trop fière devise, *Quò non ascendet* (*sic*), s'étale sur le char vainqueur dont la roue écrase un reptile, défi insolent au plus redoutable de ses adversaires, qui porte une couleuvre en ses armes parlantes [1]. Au reste, cette peinture n'est point des meilleures de Le Brun. A considérer son exécution, elle paraît avoir été conduite avec plus de hâte que de coutume et, en quelques places, trop sommaire.

La voussure est fort remarquable, au contraire. Huit baies simulées, rectangulaires, la divisent, ces baies décorées de vases très riches, en perspective fuyante, d'où s'échappent des fleurs et des fruits, et autour se jouent des enfants nus, peints avec beaucoup de souplesse dans un coloris fin, clair et léger. Des médaillons en camaïeu bleu lapis où sont les Éléments, amortissent les angles ; sur quatre autres du même ton, ceux-là au plafond même, dans l'encadrement du sujet central, se voient les combats d'Hercule contre le lion de Némée, contre Cerbère, le dragon d'Hésione, les oiseaux stymphalides, et, aux deux extrémités, deux génies supportent des armoiries « d'azur au chastel sommé de trois tours d'or », celles de Mme Fouquet qui était Castille-Villemareuil. Ces divers motifs se combinent dans une architecture feinte, toute rehaussée d'or, imitant le relief à s'y méprendre, d'une extraordinaire opulence, d'une exécution parfaite.

Toutefois, les grotesques semés à profusion sur les lambris, les embrasures, les volets et les portes de cette salle et des suivantes laissent à dire. Ils réjouissent le regard par l'interminable variété des motifs et l'équilibre intelligent des pleins et des vides, par l'agrément des colorations et le ruissellement des ors; mais souvent les intentions sont vulgaires, les formes banales, le faire paraît épais et contraint. Obligé de finir, Le Brun poussa-t-il avec trop de hâte la besogne; ses collaborateurs manquaient-ils d'expérience? On peut le croire. Toujours est-il que la distance est grande entre ce qu'il exécuta à Vaux en cet ordre d'idées, et ce qu'il devait accomplir

1. Au pied de l'escalier de la grande terrasse se voyait un groupe d'une signification plus audacieuse encore, plus brutale : un lion protégeait un écureuil (l'écureuil des armes de Fouquet), poursuivi par une couleuvre (la couleuvre des armes de Colbert).

plus tard, avec tant de réussite, dans la galerie d'Apollon du Louvre.

Si les peintures de l'antichambre, appelée à présent salon d'Hercule, chantent le triomphe de Fouquet, les vertus et les mérites de l'administrateur font le programme de la salle des Muses, ancienne chambre à coucher de Mme la surintendante. C'est la pièce maîtresse du château pour les soins que Le Brun mit à la décorer.

Une composition à plusieurs figures occupe le plafond octogonal élevé sur la courbe d'une haute voussure. La principale de ces figures, jeune femme vêtue d'une robe blanche et d'une draperie bleue, monte au ciel assise sur un nuage, une clef dans une main, dans l'autre un cachet. C'est la personnification du Secret dont un petit chien, qu'on dirait sur ses gardes, affirme la Fidélité. Cette abstraction de la Fidélité se complète dans un mode plus noble, par un fier jeune homme accompagnant la figure du Secret, la tête entourée d'une flamme, signe de pureté et d'activité ardente, et la Prudence conduit le groupe, le serpent traditionnel à la main. Au-dessus, voltige la Vertu héroïque drapée d'écarlate, ailes au dos, bouclier au bras, lance au poing. Elle désigne Apollon décochant ses flèches contre l'Envie et autres monstres précipités dans l'obscurité des nues, — voilà les ennemis de Fouquet prévenus encore une fois sans détour ; — et Clio, muse de l'Histoire, traverse avec sérénité l'espace. Il faut vraiment rencontrer dans le goût de l'époque bien des circonstances atténuantes pour excuser la hardiesse de certaines métaphores.

La haute courbure des voussures de cette salle développe une surface relativement considérable. Huit muses (la neuvième concourt à la composition du plafond) sont aux angles, chacune avec ses accessoires caractéristiques, assises deux par deux auprès de bas-reliefs peints en des médaillons imitant le bronze, où sont des personnages qui figurent les Poèmes satyrique, bucolique, héroïque et lyrique. Au centre de la voussure surmontant l'alcôve, sur champ d'or, la *Victoire des Muses sur les Piérides;* en face, entre les deux grandes fenêtres dont cette paroi est percée, la *Victoire des Muses sur les Satyres*, deux compositions rappelant Poussin, et d'une autre main que celle de Le Brun, dirait-on, quant à l'exécution. Enfin sur les parois en retour, à droite et à gauche de l'alcôve, au milieu des voussures, des médaillons peints en camaïeu, flanqués de grands griffons de bronze rehaussé d'or, des guirlandes de feuillages, des festons de fleurs, des accessoires remplissent les intervalles.

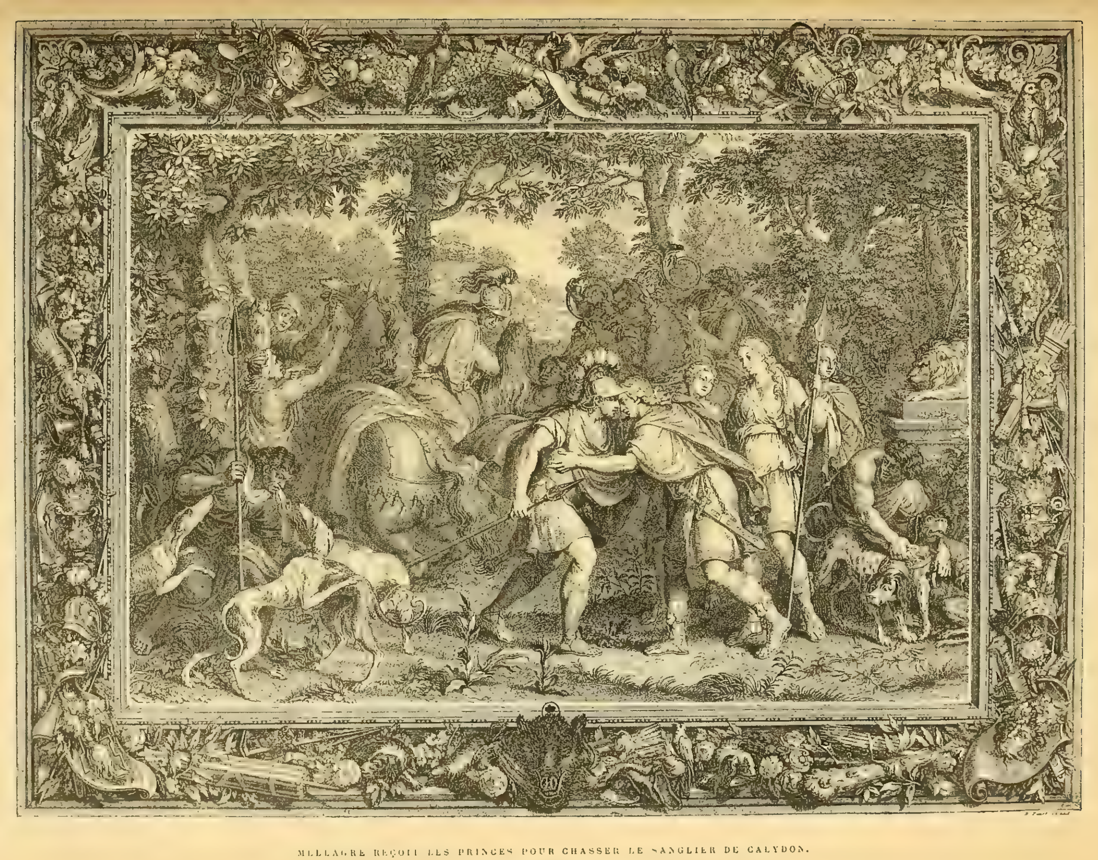
Les peintures dont on vient de parler glorifient la florissante fortune de Fouquet; celles de la pièce attenante, beaucoup

plus petite, éclairée par une seule fenêtre, éblouissante de dorures, rendent un ample hommage aux attraits et aux vertus de Mme la surintendante.

Jeune, en tunique blanche, drapée de bleu, le front ceint de roses, une femme est assise sous un pavillon, un agneau et une pomme d'or à ses pieds ; d'une main délicate, elle rogne les ailes d'un petit amour dont une autre femme, celle-là cuirassée et casquée, lie les bras, et un jeune garçon, une torche à la main, sourit de l'aventure. Un autel à côté, des flèches, un carquois. Eh bien, si peu qu'on soit versé dans les mystères du symbolisme, on démêle ceci, quelque réflexion aidant : Mme Fouquet (la femme assise) a pour elle en partage la beauté (la pomme d'or), les grâces (la couronne de roses), la douceur (l'agneau), la chasteté (la blancheur de la tunique), la fidélité (le bleu du manteau) ; elle fixe, elle maîtrise, aidée de la Sagesse (la femme casquée), l'Amour volage dont les armes gisent inutiles désormais, et l'Hymen témoigne avec sa torche comme les cœurs restent enflammés encore, rangés sous les lois.

Ceux qui savent que Fouquet commit en son ménage tout autant de malversations que dans les deniers de l'État, estimeront sans doute que l'allégorie a parfois des complaisances ineffables. Ces jeux d'esprit, particulièrement alambiqués, font sourire aujourd'hui. Mais il faut se reporter au temps de Le Brun. Ils jouissaient d'une grande faveur alors ; on les cultivait couramment, et les contemporains les élucidaient sans se mettre à la torture pour en écarter les voiles, quitte, cela est bien entendu, à faire la part ensuite de la vérité et de l'hyperbole.

J'ai parlé avec un peu de détails des peintures du château de Vaux-le-Vicomte, qui subsistent, d'ailleurs, dans leur éclat primitif ; assurément, c'est le plus bel exemple d'une décoration telle qu'on la pouvait concevoir au XVIIe siècle pour un des grands personnages du royaume. Cependant, en même temps qu'il accomplissait cet immense labeur, Le Brun approvisionnait de modèles la manufacture de tapisseries créée par Fouquet à Maincy, dans le voisinage de Vaux, — concurrence périlleuse pour les ateliers royaux du Louvre, des Tuileries, du faubourg Saint-Germain, — où travaillaient, sous la conduite du Français Louis Blamard, des ouvriers haut-lissiers amenés des Flandres. Car Fouquet lui avait confié la direction de cette importante entreprise. Il le fit en outre l'ordonnateur de fêtes d'une féerie sans précédents, auxquelles six mille seigneurs étaient conviés, dont La Fontaine et Molière furent les poètes, tous



MÉLÉAGRE REÇOIT LES PRINCES POUR CHASSER LE SANGLIER DE CALYDON.

Tapisserie d'après Le Brun.

les beaux esprits, tous les artistes l'ornement, et qui donnèrent le signal de la plus retentissante des disgrâces [1].

Aussi, en 1661, quand, accompagné de Colbert, Louis XIV vint à Vaux-le-Vicomte pour la fête du 17 août, il n'y put faire un pas sans rencontrer la main et le génie de Le Brun. Dès la grille de la cour d'honneur, une imposante rangée de termes de grandeur colossale arrête ses regards. S'il s'informe, il apprend que Le Brun a fourni la composition de chacun à des sculpteurs sous ses ordres, Nicolas Legendre, Thibaut Poissant, Michel Anguier. Même réponse si, aux premières marches du perron, levant les yeux sur le fronton, il daigne questionner le maître du lieu. On le conduit à l'appartement à lui destiné, orné avec une magnificence inouïe d'objets précieux, de splendides tentures, de tapisseries principalement, lesquelles reproduisent de récentes compositions du peintre. L'appartement royal s'ouvre sur la salle des gardes, à gauche, en face celui de la surintendante à peine terminé, dont l'hôte de Fouquet aura le loisir, pendant les repos de son séjour, d'examiner les innombrables détails, de pénétrer les audacieuses allusions, d'admirer l'ensemble où se combinent avec tant de somptuosité le principal et l'accessoire. Dans les jardins, à perte de vue, adossés aux charmilles, au bord des parterres, sur les terrasses, à l'entrée ou au fond des boulingrins des cabinets de verdure; sous les ombrages et parmi les fleurs, ornant les bassins, les fontaines jaillissantes, c'est une profusion de pyramides, de vases, de termes, de bustes, de statues, de groupes en pierre, en marbre, en bronze, en stuc ou en plomb, qui proclament l'unité absolue de leur origine, l'inépuisable artiste ayant tout ordonné, tout inventé, et, sous sa surveillance, tout ayant été modelé, sculpté, fondu, doré [2]. Pour la fête donnée à Sa Majesté, de qui les décorations improvisées qu'on n'avait vues nulle part? Pour la mise en scène des *Fâcheux,* très variée, compliquée de transformations, à qui Molière eut-il recours, et Pellisson pour le prologue de la pièce?

1. Les constructions du château commencèrent en 1656. Dès que l'avancement des travaux le permit, c'est-à-dire en 1658, Le Brun y vint occuper un petit logement de deux pièces. A Maincy, il jouissait d'un autre logement, plus spacieux. Là, son atelier privé était à côté de celui des tapissiers flamands et de ceux des décorateurs Yvart, Courant et Lefebvre, employés à ses ouvrages.

2. Les termes, cependant, n'étaient pas tous de l'invention de Le Brun; quatorze de ceux qui ornaient le parc de Vaux avaient été modelés d'après des maquettes de Poussin. Le Brun se borna à en surveiller l'exécution. Ils sont à Versailles à présent, dans les quinconces du sud et du nord.

De qui les surprises, les étonnantes machines qui émerveillèrent si fort l'auguste assistance? « Sur la fin d'un magnifique souper qui dura bien avant dans la nuit, on vit paraître tout à coup en l'air la représentation de la lune qui jetait une lumière si éclatante à mesure qu'elle s'élevait sur l'horizon, que le roi et toute la cour demeurèrent longtemps surpris d'un spectacle si nouveau, et chacun en donna des applaudissements à Le Brun [1] ».

La manufacture de Maincy fut pour Le Brun un succès moins bruyant, mais plus décisif. Elle révélait des nouveautés auxquelles l'artiste, sans doute, dut en grande partie son élévation.

Dès ce moment, Le Brun, qui s'était appliqué à l'étude des tentures anciennes, — il leur fit parfois des emprunts, — avait modifié la fabrication des tapisseries, en vue de diminuer l'intervalle qui séparait cet art de la peinture proprement dite. Le tapissier traduisait en laine, or, soie et argent, des compositions qu'on lui livrait seulement dessinées, légèrement teintées d'aquarelle, ce qui laissait à son interprétation une latitude non sans danger pour l'auteur du modèle. Le Brun voulut une imitation servile. Tout en laissant, à peu près, le tapissier à ses gammes accoutumées et familières, tout en conservant l'emploi de l'or et de l'argent pour les draperies et les ornements, il exigea et il obtint du traducteur un dessin plus correct, un modelé plus soutenu : il avait substitué aux cartons incomplets utilisés jusqu'alors, des modèles entièrement peints à l'huile par lui, ou sous sa direction, d'après ses esquisses, par des collaborateurs, ses élèves.

L'*Histoire de Méléagre* fut tissée d'après ces nouveaux principes; le roi vit et comprit la différence. Dans son ardeur pour les tentatives intelligentes, il donna à celle-ci toute son approbation et ses encouragements, il admira une exécution plus parfaite que de coutume, aussi bien que la composition des sujets et l'arrangement des bordures où se reflétaient une liberté d'allure, une recherche de la vérité et une fantaisie bien capables, certes, d'enlever son suffrage.

Quant à Colbert, qui allait tout diriger en semblant obéir, partageant les sentiments de son maître il prit soin de les affermir. C'est que son ambition rêvait la suprématie de la France en toutes choses : il pensa que la tapisserie pourrait redevenir ce qu'elle avait été trois siècles auparavant : un art français, et il se réjouit en son âme

1. Guillet de Saint-Georges. *Mémoires inédits sur les artistes français.*

patriote des progrès réalisés par Le Brun. Il résolut de les faire prospérer.

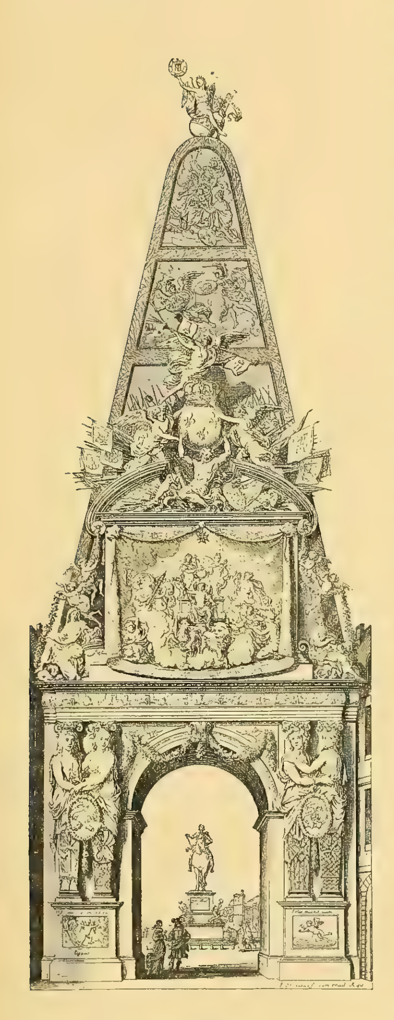
Ni pour le roi, du reste, ni pour le ministre, le peintre n'était un inconnu. Dès son enfance, le roi avait ouï répéter ses louanges et s'était fait portraire par lui. Parvenu à l'âge où l'on voit, où l'on décide par soi-même, il s'était à maintes reprises intéressé à ses ouvrages, dont les mérites plutôt nets qu'élevés, abondants et vigoureux plutôt que profonds, étaient de ceux, précisément, qui frappent surtout les regards.

Et puis, un souvenir récent recommandait l'artiste à sa royale attention. Un an avant les fêtes de Vaux, presque jour pour jour, le jeune monarque faisait dans sa bonne ville de Paris une entrée solennelle, avec l'infante Marie-Thérèse d'Espagne qu'il venait d'épouser. Il rencontra cinq arcs de triomphe sur son passage, dressés par les habitants. Le plus beau, sans comparaison, de ces monuments éphémères, le plus grandiose, le plus ingénieusement ordonné et orné, qui obtint surtout ses applaudissements et ceux de son immense cortège, fut l'édifice pompeux élevé sur l'ordre des échevins, devant la statue de Henri IV, à l'ouverture de la place Dauphine : Le Brun l'avait composé et fait exécuter, Le Brun, revenu de Vaux pour la circonstance, en veine d'allégories raffinées, d'allusions mythologiques. Félibien a laissé de cet arc de triomphe une description minutieuse et prolixe. Les graveurs Lepautre et Chauveau nous en ont conservé l'image.

De son côté, au temps où, seulement intendant de Mazarin, il ne pouvait guère présager ses destinées, Colbert avait fait accueil à Le Brun présenté au cardinal par le chancelier Séguier. Sans aucun doute, devant lui, Mazarin, qui l'initiait aux choses de l'art, avait plus d'une fois vanté l'étonnante fécondité, les ressources multiples de ce jeune homme brillant d'intelligence et de précoce savoir, et, depuis, le caractère énergique, entreprenant, fertile en ressources, l'opiniâtre volonté de l'artiste, comme la dignité de sa vie, n'avaient certainement point échappé à ce grand esprit, observateur et pénétrant. A Louis XIV, à Colbert, Le Brun était l'homme qu'il fallait.

Ici, plaçons un fait qu'on n'a point observé et qui mérite d'être recueilli; il atteste chez notre artiste une sagacité singulière.

— Votre Majesté m'avait ordonné de m'adresser à M. le Cardinal pour toutes les affaires ; le voici mort ; à qui Votre Majesté veut-elle que je m'adresse à l'avenir ? dit au roi l'archevêque de Rouen, prési-



ARC DE TRIOMPHE GRAVÉ PAR CHAUVEAU.

D'après Le Brun.

dent de l'Assemblée du clergé, le lendemain du décès de Mazarin. — A moi, monsieur l'archevêque! répondit Louis XIV. (*Mémoires pour servir à l'Histoire de Louis XIV*, par l'abbé de Choisy.) En effet, resté jusqu'alors étranger, comme indifférent aux choses de l'État, le jeune prince prit la résolution virile, au complet étonnement des gens de la cour, d'être à la fois roi et premier ministre. Beaucoup doutèrent de sa persévérance; Fouquet le premier, qui se crut même désigné d'avance à l'héritage du pouvoir de Mazarin, quand Louis XIV, se relâchant de l'autorité, abandonnerait les travaux arides du gouvernement pour les plaisirs de son âge, les carrousels et les ballets. On sait ce qui advint. Louis était vraiment né pour exercer l'empire.

Maintenant voici le fait auquel je voulais venir.

La mort de Mazarin laissant vacant le titre de protecteur de l'Académie royale de peinture et de sculpture, ce titre retourna de droit, en quelque sorte, à celui qui l'avait porté déjà : le chancelier Séguier s'en était volontairement démis, sept ans auparavant, dans l'inté-

rêt de la compagnie, en faveur du cardinal, élu alors vice-protecteur. Qui remplacera maintenant le chancelier dans les fonctions de vice-protecteur ? La question avait de l'importance ; elle était délicate à résoudre. Naturellement, à l'Académie, tous les yeux se portèrent sur Fouquet, indiqué par sa haute situation, qui employait tant d'artistes rétribués avec une largesse royale. Généreux, aimable, plein de séductions, il s'imposait. Nul n'eût été surpris ou mécontent du choix qu'on en eût fait. Nul, non plus, ne songeait à sa disgrâce. D'autant que le roi, fortement prévenu contre lui dès le premier jour, sans en rien laisser paraître, lui avait conservé la surintendance des finances, et, de plus, l'avait appelé à son conseil secret, où il fit entrer trois ministres seulement.

Eh bien ! guidé par le plus sage des pressentiments, Le Brun dirigea sur un autre les préférences de l'Académie. Son esprit délié lui fit-il entrevoir le désastre prochain de cette orgueilleuse fortune, et, à la fois, découvrir un patron plus modeste en apparence, mais plus prudent, et autrement capable de favoriser les destinées de la compagnie ? C'est bien possible. Toujours est-il que, en prévision de l'avantage de l'Académie, il imposa silence à sa réelle affection, à sa reconnaissance pour Fouquet dans tout l'éclat encore de la puissance, et pensa à Colbert inconnu à beaucoup [1], sans prestige au dehors, et sans grand pouvoir au dedans, à ce qu'il semblait. Consulté, le chancelier qui voyait le jeune roi prendre goût à Colbert, n'eut point de peine à agréer celui-ci pour coadjuteur ; l'Académie décida ce que Le Brun et Séguier voulurent, et, en acceptant le vice-protectorat, Colbert déclara aux académiciens Testelin et Rabon, venus à Fontainebleau porteurs de l'offre officielle de la dignité, qu'il saurait travailler à l'accroissement de l'Académie et à l'affermissement de ses privilèges. La promesse était sincère. Elle fut tenue avec une scrupuleuse fidélité.

Or, il importe de remarquer ceci : les pourparlers qui précédèrent le choix de l'Académie occupèrent plusieurs semaines, se prolongèrent durant tout le mois d'août, quand le crédit du surintendant paraissait encore assuré, et la nomination du nouveau vice-protecteur se fit le 2 septembre, trois jours avant l'arrestation inopinée de

1. On le connaissait assez peu à l'Académie pour que le secrétaire, Henri Testelin, écrivît d'abord son nom, tantôt *Colebert*, tantôt *Colber* (V. *Procès-verbaux de l'Académie royale*, séances des 24 septembre et 3 décembre 1661, du 7 janvier 1662).

Fouquet à Nantes. Colbert allait saisir les ressorts de la puissance publique. On le reconnaîtra, Le Brun avait été providentiellement inspiré. Mais l'artiste ne fut point ingrat envers Fouquet déchu de tout. Il n'oublia jamais ses faveurs, au risque de déplaire au roi, de s'aliéner et Colbert et Séguier, ces persécuteurs implacables de l'ancien surintendant. En ce temps de despotime absolu, d'autorité jalouse, on ne songea point à incriminer cette indépendance. Le Brun put achever l'édifice de sa fortune sans être contraint de taire sa gratitude.

Le roi quitta Vaux-le-Vicomte, résolu à s'attacher Le Brun. Il venait de mesurer l'homme et l'artiste. Son bel air, l'aisance de ses manières, son esprit large, son intelligence érudite, sa conversation ornée et circonspecte lui avaient plu. Colbert partageait les sympathies du roi. Aussi, à peine revenu de Bretagne où s'était consommée la ruine de Fouquet, le roi manda l'artiste à Fontainebleau. La cour devait y séjourner tout l'automne. Il désirait que Le Brun travaillât près de lui, sous ses yeux. L'appartement de Le Brun sera voisin du sien. Comme en usait Philippe IV avec Velasquez, chaque jour il ira voir son peintre, lequel, pour occuper dignement l'attention de l'auguste visiteur, peindra la *Famille de Darius* qu'on estime un de ses meilleurs ouvrages, d'une parfaite convenance, d'une grande force d'expression.

Au cours d'une des séances royales, l'artiste exécuta du premier coup, avec cette élégance dans le travail qui lui était habituelle, le visage de Parysatis, la plus jeune figure du tableau, et très heureusement, puisque le Bernin qui n'aimait pas le Brun, au témoignage de Perrault[1], ne put s'empêcher de dire au Roi qu'il fallait un fonds inépuisable de science pour faire aussi aisément ce qui coûtait à d'autres tant de peines[2].

Le roi récompensa l'artiste. Il lui donna son portrait dans un ovale de gros diamants ; le 20 décembre 1662, il lui octroya des lettres de noblesse[3], le nomma écuyer, sieur de Thionville et voulut lui ceindre lui-même l'épée. Le 1er juillet 1664, il le choisissait pour son premier peintre, avec pension de douze mille livres, avec aussi la garde de

1. *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle.*

2. Guillet de Saint-Georges place à tort en 1660 ce voyage à Fontainebleau et la peinture de la *Famille de Darius.* En 1660, Le Brun était au plus fort des travaux de Vaux-le-Vicomte.

3. Le blason de Le Brun, *coupé, en tête, de sable à un soleil d'argent, en queue, d'azur à une fleur de lis d'or.*

ses tableaux, de ses dessins, de ses antiques, dont il ordonna d'accroître la collection.

L'année précédente, la faveur du roi — et la confiance de Colbert — s'étaient manifestées d'une autre façon.

OLIVIER MERSON.

(La suite prochainement.)



LA PROPAGANDE

DE

LA RENAISSANCE EN ORIENT

PENDANT LE XV[e] SIÈCLE

(DEUXIÈME ARTICLE[1])

IV



ANS l'esprit si vigoureux et si bien pondéré de Mathias Corvin, qui savait faire face à tous les devoirs du souverain et à tous les entraînements de l'amateur, le culte de l'art rivalisait avec celui des lettres. Les monuments élevés sous ses auspices formaient un ensemble véritablement imposant et magnifique; on y admirait la recherche des grandes lignes non moins qu'un fini qui s'étendait aux moindres ornements. Instruit et clairvoyant comme il l'était, Mathias ne pouvait encourager indistinctement toutes sortes de styles, ni se contenter, comme beaucoup de ses contemporains, d'une magnificence banale. Ses préférences étaient acquises aux principes de l'antiquité romaine : son biographe Bonfini le déclare expressément[2]. La Pannonie et la Dacie gardaient d'ailleurs plus d'un souvenir de leurs anciens maîtres. Nous savons, entre autres, par Bonfini, que la vue des ruines du pont élevé à Cernitz par Trajan fit naître chez le souverain magyare le désir de doter à son tour le Danube d'un monument analogue. Il fut confirmé dans ce projet par la lecture du *Traité d'architecture* de Filarete, mais sa mort prématurée l'empêcha de le mettre à exécution.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3[e] pér., t. XII, p. 353-370.

2. « Præclaris delectaris ædificiis, et his præsertim quæ (cum) vetustate æmulentur... priscam architecturam in lucem revocasti. »

Quels que fussent l'enthousiasme et la prodigalité de Mathias[1], il n'y entrait absolument rien de la bienveillance à toute épreuve et, prononçons le mot, de l'amollissement plus ou moins sénile qui caractérisèrent plusieurs Mécènes contemporains. Mathias n'était pas un roi débonnaire à la façon de René d'Anjou. Il avait l'esprit aussi vif que viril; rien en lui ne respirait la bonhomie. Il le prouva en maintes occurrences, tantôt en mettant *a quia* un théologien qui avait osé argumenter contre lui, tantôt en renvoyant au sultan, séance tenante, l'ambassadeur ottoman qui, ébloui par la majesté royale, était resté court devant lui.

En matière d'art, Mathias faisait preuve de tout autant d'argutie. Léonard de Vinci, dont le protecteur, Ludovic le More, entretenait des relations assidues avec le souverain de la Hongrie, nous a transmis le jugement, piquant et paradoxal plutôt que profond, porté par le monarque hongrois sur la valeur réciproque de la peinture et de la poésie[2].

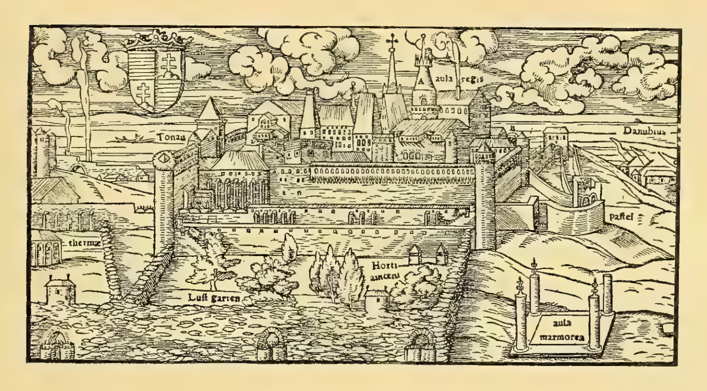
En Hongrie aussi bien qu'en Moscovie, le célèbre architecte ingénieur bolonais Aristotele Fioravante prépara les voies au style

1. On remarque, dans les agissements de la cour de Hongrie, le mélange de prodigalité et d'embarras financiers qui caractérise, à peu d'exceptions près, toutes les cours du temps. Tantôt on voit Mathias et Béatrix mettre en gage leurs joyaux; tantôt le roi achète à la reine des joyaux d'une valeur de 8,000 ducats, et parmi eux une croix de diamants ; tantôt encore il donne à l'ambassadeur de France des cadeaux d'une valeur de 3,000 ducats pour lui et de 12,000 ducats pour le roi Charles VIII et sa sœur Anne de Beaujeu. — *Monumenta, Dipl.*, t. III, p. 237. — *Dipl.*, t. IV, p. 150. — *Ibid.*, p. 257. Voy., sur cette ambassade, Dupuy, *Réunion de la Bretagne à la France*, t. II, p. 177.

2. Je traduis littéralement ce témoignage, qui semble n'avoir jamais été imprimé dans notre langue. « Réponse du roi Mathias à un poète qui discutait avec un peintre. Le jour anniversaire du roi Mathias, un poète lui porta un ouvrage qu'il avait composé en l'honneur de cette circonstance et où il déclarait que le roi était venu au monde pour le plus grand bien de l'humanité. Un peintre, de son côté, lui porta le portrait de sa bien-aimée. Le roi immédiatement ferma le livre du poète, se tourna du côté du tableau et le regarda plein d'admiration. Le poète indigné lui dit : « O roi, lis et tu verras que tu as affaire à un producteur de plus « de portée que ne saurait l'être une peinture muette. » Le roi, s'entendant reprocher de regarder des ouvrages muets, lui répondit : O poète, tais-toi, tu ne sais pas ce « que tu dis : cette peinture s'adresse à un sens plus noble que ton poème, qui est « fait pour les aveugles. Donne-moi un ouvrage que je puisse voir et toucher, et « non pas seulement entendre, et cesse de blâmer mon choix : j'ai placé ton ouvrage « sous mon coude et j'ai pris celui du peintre avec les deux mains, pour en repaître « mes yeux; les mains en effet sont les esclaves d'un sens plus noble que ne l'est « l'ouïe. » (*Traité de la Peinture*, édit. Ludwig, t. I, p. 52.)

nouveau. Fixé, en 1467, à la cour de Mathias, il y passa au moins six mois, occupé surtout, ce semble, à tracer des plans de forteresses [1].

Le vrai directeur des bâtiments de Mathias fut le Florentin Chimenti di Lionardo Camicia (né en 1431). Cet artiste, qui était de sa profession, « legnaiuolo », c'est-à-dire charpentier et sculpteur en bois, fournit les plans des palais, des jardins, des fontaines, des églises, des forteresses, et d'une foule d'autres constructions importantes, ainsi que ceux des ornements, sculptures, loges (« palchi »), etc. Un autre Florentin, Baccio Cellini, l'oncle de Benvenuto Cellini,



VUE DU CHATEAU DE BUDE AU XVI[e] SIÈCLE.
D'après la gravure publiée par Sébastien Münster.

assisté de son frère Francesco, surveilla l'exécution de ces ouvrages. Cela se passait en 1480. De retour à Florence, Camicia envoya à Baccio, qui était resté en Hongrie, des peintures de Berto Linaiuolo, avec mission de les offrir au roi. Après un court séjour dans sa ville natale, l'architecte florentin regagna la Hongrie et composa les plans des moulins destinés à être installés sur le Danube. On manque de détails sur ses dernières années; d'après Vasari, il mourut en Hongrie (Mgr Fraknoi dit que ce fut en 1480); d'après M. Milanesi, au contraire, il revint en Italie et vécut jusqu'en 1505.

En 1479, plusieurs « legnaiuoli » florentins s'engagèrent à se

1. Gualandi, *Aristotele Fioravanti*, p. 21. — Malagola, *Delle cose operate in Mosca da Aristotele Fioravanti*, p. 15-16.

rendre à Bude et à y passer une année au service du roi. C'étaient Bartholomeus de Citto, Albizus Laurentii, Vectorius Petri Simonis, Dominicus Dominici. Leur salaire devait être de trois ducats et demi par mois; ils devaient, en outre, être défrayés de tout (« proviserunt eos bene tractare et expensas necessarias »). Les stipulants étaient deux artistes déjà engagés au service de Corvin, Chimenti et Jacobus Blaxii Andreæ [1].

Ce fut également par son habileté à travailler le bois qu'un maître bien autrement célèbre, Benedetto da Majano, se signala dans la capitale de la Hongrie. Il s'était mis en route avec deux coffres incrustés, des merveilles de fini. Mais lorsqu'il les déballa, en présence du roi, il se trouva que l'humidité avait complètement détérioré ses ouvrages [2]. Découragé, Benedetto, s'il faut en croire Vasari, résolut, à dater de ce jour, d'abandonner la marqueterie pour la statuaire. Les sculptures en marbre et en terre cuite qu'il exécuta plurent beaucoup à Mathias Corvin, sans que l'artiste pût toutefois se résoudre à se fixer définitivement à Bude.

Il est fâcheux que les noms des sculpteurs attachés d'une façon permanente au service de Mathias ne nous aient pas été conservés (Bonfini se borne à le féliciter d'avoir cherché partout les meilleurs « plastici »); de fait, les œuvres d'art, statues ou bas-reliefs, marbres ou bronzes, dont ils enrichirent les demeures royales semblent avoir été aussi importantes que variées. Nous savons seulement qu'en 1488 Verrocchio constitua un mandataire chargé de toucher les sommes qui lui étaient dues sur une fontaine en marbre blanc destinée au roi [3].

Passons rapidement en revue les monuments élevés par les maîtres appelés de si loin.

Les efforts de Mathias profitèrent tout d'abord à sa capitale, Bude. Le château royal ne renfermait de remarquable que les parties

1. Milanesi, dans le *Buonarroti*, 1884, IIIe série, t. II, p. 223-224.

2. Le témoignage de Vasari, au sujet du voyage de Benedetto en Hongrie, a éte évoqué en doute par M. Bode (*Allgemeines Künstler-Lexikon*, t. III, p. 519), mais, à ce qu'il me semble, sans arguments suffisants. Dans ses *Italienische Bildhauer der Renaissance* (p. 256-257), M. Bode admet la possibilité du voyage de Benedetto en Hongrie et n'est pas éloigné de lui attribuer les deux portraits de profil du Musée de Berlin, représentant Mathias et Béatrix, dont il sera question plus loin.

3. Vasari, éd. Milanesi, t. III, p. 361. — *Il Buonarroti*, 1884, IIIe série, t. II, p. 406.



VUE DE L'HIPPODROME DE CONSTANTINOPLE MONTRANT AU CENTRE TROIS STATUES PROVENANT DE BUDE.

D'après une gravure du XVIe siècle. (Voyage d'Aramon, publié par M. Schefer.)

élevées par Sigismond. Mathias y ajouta des édifices sans nombre : un collège de prêtres, une bibliothèque, un observatoire, des thermes, des terrasses, des jardins. Son historiographe, Bonfini, nous a laissé de toutes ces merveilles une description aussi prolixe qu'enthousiaste; mais il n'est pas facile de s'orienter à travers ses fleurs de rhétorique.

Une première cour, carrée, établie en avant des corps de bâtiments construits par Sigismond, contenait, sur des socles ornés de trophées, deux statues en bronze de guerriers nus (« statuæ herculeæ »), armés du bouclier, de la hache et de l'épée, dans une attitude menaçante. Un escalier double, en porphyre, orné de candélabres de bronze, conduisait à deux portes dont les linteaux étaient également en porphyre, et dont les vantaux, en bronze, retraçaient les *Travaux d'Hercule;* au-dessus étaient gravés quatre vers composés par Bonfini. Sur les plafonds, d'une rare richesse, devaient prendre place les Planètes montées dans leurs chars. Une autre cour ou terrasse renfermait trois statues en pied : celle de Mathias casqué, tenant d'une main une lance et s'appuyant de l'autre, tout pensif (« cogitabundus »), sur un bouclier; à droite, son père; à sa gauche, Ladislas dans une attitude mélancolique. Au centre des « subdivalia », une fontaine de bronze, surmontée d'une Pallas casquée, les vêtements retroussés, épanchait, dans un bassin de marbre, ses eaux, qu'un conduit de plomb amenait d'une distance de huit stades.

Dans le vestibule se dressait, supporté par des anges, un globe orné d'une inscription ainsi conçue : « Lorsque le roi Mathias prit le sceptre de la nation de Bohême, telle était la configuration du firmament. »

Cum rex Mathias suscepit sceptra Bohemiæ
Gentis, talis erat lucida forma poli.

Ce globe existait encore en 1573, ainsi que le constata un ambassadeur de l'empereur qui traversa Bude pour se rendre à Constantinople.

Le château élevé par Mathias a disparu sans laisser de traces : détruit lors de la prise de Bude par les Turcs et de la reprise par les Allemands, il a fait définitivement place, sous le règne de Marie-Thérèse, à un palais nouveau.

En dehors du château, Mathias fit établir de vastes jardins, garnis de toutes sortes de plantes ou d'arbustes rares. On y remarquait un labyrinthe, une volière peuplée d'hôtes indigènes ou étrangers,

des berceaux, des piscines et surtout une villa de marbre, recouverte de tuiles argentées, avec un vestibule entouré de colonnes enrichies de mosaïques et supportant des candélabres de bronze.

Plus loin (« in Pestano agro »), un « suburbanum » servait de refuge au roi, lorsqu'il éprouvait le besoin de se recueillir. A une plus grande distance encore, dans un parc giboyeux, il se livrait aux plaisirs de la chasse.

Le bain de Raczfürdo fut relié à la résidence par des portiques à colonnes.

La ville de Bude doit en outre à Mathias la restauration de sa cathédrale (1470), ainsi qu'en font foi les armoiries de ce prince incrustées sur le clocher [1].

Avec le château de Bude rivalisait celui de Vicegradum (Visegrad, Wischegrad ou Plintembourg), sur les bords du Danube. Il était construit, au dire de Bonfini, avec tant de somptuosité et d'agrément qu'il surpassait la villa de Lucullus : on y remarquait des « mansiones » distinctes pour le roi et la reine, des salles à manger, des chambres de repos et des chambres à coucher, des portiques dorés et des corps de logis très plaisants, des magasins renfermant les trésors royaux, des jeux de paume, des terrasses ornées de fontaines de marbre, des jardins avec des parterres et des bosquets, des glacières.

Olahus nous apprend de son côté que le château contenait plus de 350 chambres ; une des curiosités était une fontaine en marbre rouge, ornée des figures des *Muses ;* au sommet de cette fontaine, un *Cupidon*, assis sur une outre de marbre, en faisait sortir l'eau [2]. Mathias se plaisait parfois à substituer le jus de la vigne à l'eau pure, et la fontaine versait tour à tour du vin blanc et du vin rouge. Plus loin, s'élevait une chapelle (« sacellum »), pavée de mosaïques, comme la plupart des salles du château, et renfermant un orgue enrichi d'un certain nombre de tuyaux en argent, un tabernacle et trois autels en albâtre doré. Ce palais, ajoute Olahus, contient tant d'édifices précieux qu'il surpasse à lui seul tous les monuments d'un grand nombre de royaumes. Seule, la grande salle du Parlement à Paris et les salles du château de Bude peuvent se comparer aux salles du chateau de Vicegradum, avec leurs solives et leurs boiseries dorées.

1. Woerl, *Ungarn.*

2. Ce motif rappelle l'enfant sculpté par Bugiano dans la sacristie du dôme de Florence.

Des travaux considérables furent commencés à Albe royale (Albaregis; en hongrois, Székes-Fehérvar ; en allemand, Stuhlweissenburg), où Mathias se proposait de faire reconstruire l'église de Notre-Dame, destinée à la sépulture de ses parents ; mais sa mort arrêta court les constructions.

Komorn, située dans le voisinage d'une colonie romaine, et où des ruines nombreuses conservent encore le souvenir des légions, s'enrichit d'une résidence, aux vastes cours, aux amples salles. Dans le voisinage était amarré le *Bucentaure* que Mathias s'était fait construire pour naviguer sur le Danube : il renfermait une salle à manger, une antichambre, une chambre à coucher, un appartement pour les hommes, et un autre pour les femmes.

Après la conquête de Vienne, Mathias fit établir dans le château impérial des jardins suspendus, des chambres exposées au soleil, des fontaines de marbre, des thermes, des volières, des galeries, des portiques et des promenoirs de toute sorte.

La cathédrale de Kaschau (Cassovie) doit également à Mathias d'importants embellissements, entre autres un tabernacle de 20 mètres de haut, sculpté à jour [1]. On cite en outre les monuments élevés à Dotis [2].

Mathias, dont l'ambition en matière d'art ne connaissait pas de frein, rêva d'attacher aussi à son service quelques peintres italiens célèbres. Il fit des instances auprès de Filippino Lippi, qui n'accepta pas, mais qui, pour pallier son refus, peignit à son intention, en 1488, deux tableaux, dans l'un desquels il représenta le roi en s'aidant de ses médailles. La même année, dans son testament en date du 21 septembre, Filippino chargea un de ses amis de livrer au roi les deux tableaux que ce prince lui avait commandés, à savoir la Vierge et des saints, et d'en toucher le prix [3].

Au témoignage de Rap, Maffei de Volterra, qui publia en 1506 son *Anthropologia*, le célèbre peintre ferrarais Ercole dei Roberti séjourna à la cour de Hongrie et y laissa des productions de sa main. Le biographe du maître, M. Venturi, est disposé à croire que ce voyage eut lieu en compagnie du cardinal Hippolyte d'Este, le

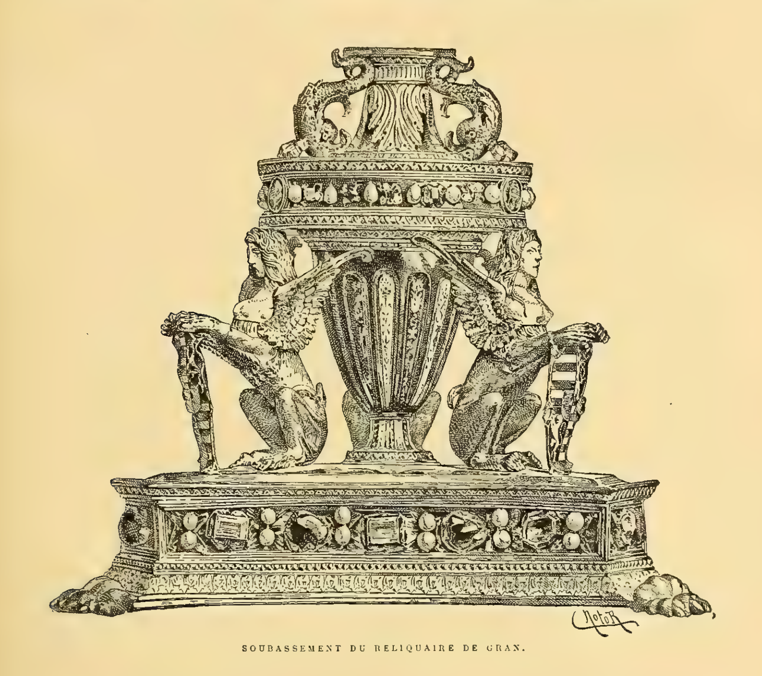
1. Wœrl, *Ungarn*.

2. Fessler, *Die Geschichten der Ungarn und ihrer Landsassen*, Ve partie, p. 650-651. Leipzig, 1822.

3. *Il Buonarroti*, 1884, série III, t. II, p. 409.

neveu de Béatrix, qui fit, comme il a été dit, plusieurs apparitions dans son diocèse de Strigonie [1].

Quels que fussent leur nombre et leur valeur, les artistes groupés autour du souverain de la Hongrie se trouvaient hors d'état de contenter cette curiosité sans cesse en éveil. Ils durent se résoudre à



SOUBASSEMENT DU RELIQUAIRE DE GRAN.

laisser Mathias commander ou acheter au dehors des bijoux, des tableaux (par exemple les peintures de Berto Linaiuolo [2]), des statues, les œuvres d'art les plus précieuses.

En 1488, Béatrix informe sa sœur que son époux désire acquérir les très belles et très vieilles médailles d'or et d'argent et les très beaux camées laissés par le cardinal de Mantoue, pourvu qu'on n'en

1. *Archivio storico dell'Arte*, 1889, p. 343.
2. Vasari, t. IV, p. 134.

demande pas un prix excessif. « Il signor Re mio è desyderoso de tal cose », ajoute-t-elle [1]. La réponse d'Éléonore (30 avril 1488) porte que les familiers du cardinal de Mantoue, mort criblé de dettes, s'étaient approprié les médailles, en déduction de leurs créances. Quant aux camées — évalués de 14 à 18,000 ducats — on les avait engagés pour 4,000 ducats à Laurent le Magnifique, avec faculté de les reprendre au bout de huit mois en restituant l'argent prêté. Ces camées, ajoute la duchesse, étaient de toute beauté; ils provenaient de la collection du pape Paul II [2]. Laurent le Magnifique, pressenti, prétexta, le bon apôtre, que les camées se trouvaient entre les mains de Jean Tornabuoni et qu'il ne pouvait pas en disposer. Mais qui ne devine l'échappatoire! La vérité est que lui-même en avait envie et qu'il ne tarda pas à conquérir un trésor sans prix.

Les princes italiens, touchés de cet enthousiasme sans bornes, rivalisaient à qui ajouterait aux trésors de Corvin, soit une belle antique, soit quelque ouvrage moderne hors ligne. En 1490, Ludovic le More lui fit présent d'une statue de *Bacchus* [3]; Laurent le Magnifique de deux bustes en bronze d'*Alexandre le Grand* et de *Darius*, fondus par Verrocchio [4]. En 1485, Ludovic le More chargea son ambassadeur d'annoncer au roi de la Hongrie qu'il lui enverrait « una figura de Nostra Donna quanto bella, excellente et devota la sapia più fare », tableau qu'il venait de commander à son intention à « uno optimo pictore » fixé à Milan [5].

V

De tant de merveilles créées ou réunies grâce à l'ardente initiative de Mathias Corvin, que reste-t-il? A peine quelques marbres, médailles, pièces d'orfèvrerie, majoliques ou tentures. Les monuments d'architecture ont été ruinés au cours des luttes séculaires entre les Turcs et les vaillantes races qui s'étaient imposé de servir de boulevard à la chrétienté sur les bords du Danube. Les peintures, tant sur murs que sur panneaux, ont disparu sans exception aucune; il en est de

1. *Diplom.*, t. III, p. 383.
2. *Dipl.*, t. III, p. 398, 440.
3. *Monumenta Hungariæ historica, Dipl.*, t. IV, p. 149-150.
4. Vasari, ed. Milanesi, t. III, p. 361.
5. *Monumenta, Dipl.*, t. III, p. 44.

même des statues. Nous possédons, du moins, sur le sort de trois de celles-ci, une fiche de consolation : je veux dire une information qui a son prix. En 1526, après la prise de Bude, les Turcs chargèrent sur des navires, outre les dépouilles du château et la bibliothèque, trois bronzes représentant *Hercule*, *Diane* et *Apollon ;* à leur arrivée à Constantinople, le grand visir Ibrahim, personnage lettré et sans préjugés, les fit dresser devant son palais, près de l'Hippodrome, en guise de trophée. Aussitôt, les croyants de murmurer. Le poëte Fighani composa un distique, dans lequel il opposait à Abraham renversant les idoles, Ibrahim qui les relevait. Mal lui en prit: le grand visir, après l'avoir fait promener sur un âne à travers les rues de Constantinople, donna l'ordre de l'étrangler. Voilà comme on entendait la liberté de presse chez les Ottomans ! Aujourd'hui, toute trace des trois bronzes a disparu [1].

La section relativement la mieux partagée dans l'œuvre de Mathias Corvin, c'est la section iconographique.

Se réglant, ici encore, sur l'exemple des princes italiens, il avait pris soin de multiplier à l'infini les effigies destinées à faire connaître ses traits à la postérité la plus reculée : la sculpture monumentale, l'art du médailleur, la peinture, la miniature avaient été tour à tour mis à contribution. Aussi l'iconographie corvinienne est-elle aujourd'hui encore des plus riches et des plus variées. M. Csontosi n'énumère pas moins de 22 portraits de Mathias (soit 6 médailles, 13 miniatures, 3 gravures sur bois), et de 12 portraits de Béatrix (2 médailles, 9 miniatures, une gravure en bois) [2].

Si nous nous attachons en premier lieu à la sculpture, nous rencontrons toute une série de marbres consacrés soit à Mathias, soit à Béatrix. Les Musées impériaux de Vienne possèdent un bas-relief, en marbre blanc, sur un fond de marbre noir (h. $0^{m},54$, l. $0^{m},38$), représentant le roi de profil, tourné à gauche. D'après une note dont je suis redevable à l'obligeance de M. le D[r] de Frimmel, une couronne

1. Hammer, *Geschichte des osmanischen Reiches*, t. III, p. 62-65; Pesth, 1828. — Une vue de l'hippodrome de Constantinople nous montre trois statues debout sur un double socle. Ce sont, d'après l'information qu'a bien voulu me communiquer mon savant confrère, M. Schéfer, les statues de Bude. Voy. Schéfer, *le Voyage de Monsieur d'Aramon;* Paris, 1887, p. 30. — D'après Mouradica d'Ohsson, les deux grands candélabres de bronze de Sainte-Sophie proviendraient également de Bude.

2. *Bildnisse des Königs Mathias Corvinus und der Königin Beatrix in den Corvincodexen*; Budapest, 1890, p. 50-51.

de chêne ceint les cheveux; une chaîne richement travaillée se déroule autour de son cou. Sur la plinthe, l'inscription :

REX MATHIAS HVNGARIÆ

Un second bas-relief de la même collection, également en marbre blanc (h. 0m,44, l. 0m,335), se distingue du précédent par une facture plus grossière et par l'absence de chaîne.

Un troisième bas-relief, conservé au musée de Berlin, représente Mathias de profil, tourné à gauche; ses cheveux sont ceints de la couronne de chêne traditionnelle; sa poitrine est recouverte d'une cuirasse à écailles, sur laquelle est jeté un bout de draperie. M. Bode, qui, dans l'attribution de cette sculpture, avait d'abord hésité entre Antonio Rossellino et Benedetto da Majano, vient de se prononcer catégoriquement en faveur de Verrocchio [1].

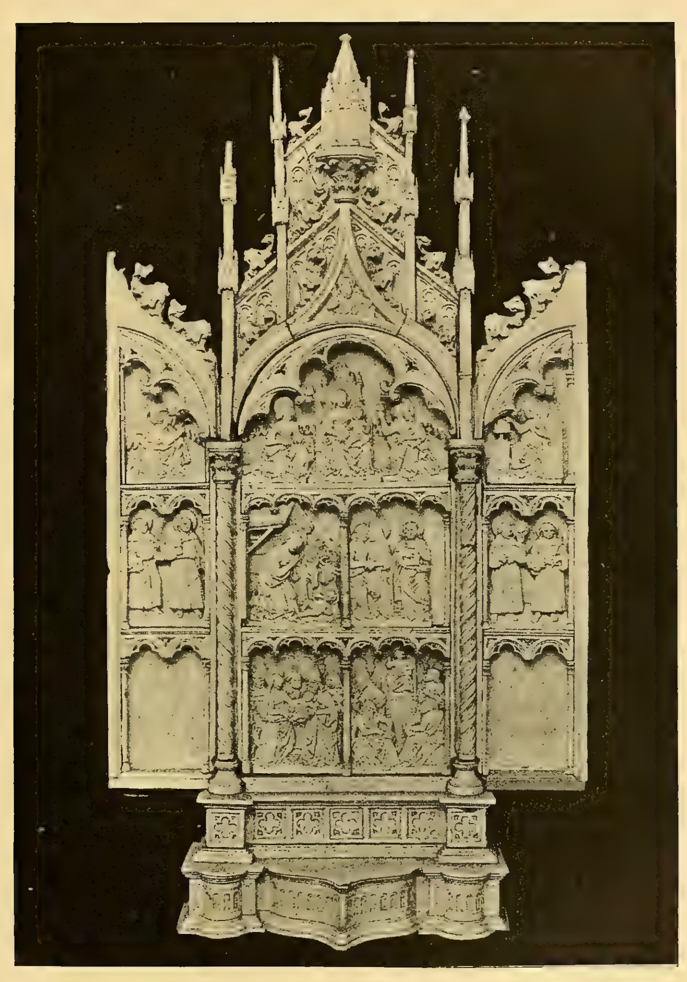
Par contre, la statue dont le gouverneur de la Silésie fit orner, en 1486, la porte du château d'Ortenbourg (gravée dans l'ouvrage de Mgr Fraknoi) est franchement gothique, avec quelques réminiscences orientales.

Je serais assez disposé à reconnaître le portrait de Mathias et de Béatrix dans un ivoire de la collection Carrand, aujourd'hui au musée national de Florence (Alinari, n° 20,973). Les deux souverains représentés de profil, à mi-corps, se font face; la reine a la tête ceinte de pampres; le roi porte sur la tête un bonnet avec des nœuds, et autour du cou une chaîne.

Les traits de la reine Béatrix nous ont été avant tout conservés par le beau buste de la collection Gustave Dreyfus, qui la représente toute jeune (avant son mariage?), avec l'inscription DIVA BEATRIX ARAGONIA [2]. Dans ce buste, d'un charme et d'une distinction rares, d'une souplesse et d'une morbidesse infinies, quelques savants ont voulu voir l'œuvre de Francesco Laurana, qui travailla à Naples dans la seconde moitié du xve siècle; mais leur opinion vient d'être combattue par le Dr Carotti de Milan; d'après lui, rien ne ressemble

1. *Ital. Porträt-Skulpturen*, 1883, p. 35. — *Die ital. Plastik*, 1891, p. 110. — *Gazette des Beaux-Arts*, 1888, t. II, p. 387.

2. Le buste a été publié par M. Louis Courajod dans la *Gazette* du mois de juillet 1883. Voyez en outre le travail de notre collaborateur dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1886, p. 305, et celui de M. Bode dans l'*Annuaire des Musées de Berlin* (t. IX, X), ainsi que dans le volume intitulé *Die ital. Plastik* (p. 142-143).



TRIPTYQUE EN IVOIRE DU TRÉSOR DE GRAN.

(Musée du Louvre.)

moins à la sécheresse et à la lourdeur inhérentes aux ouvrages authentiques de Laurana que la grâce, la légèreté du buste de la collection Dreyfus et des bustes ou masques congénères[1]. Le bas-relief du musée de Berlin, qui fait pendant à celui de Mathias, nous montre Béatrix âgée d'une vingtaine d'années, le visage plus plein, avec une certaine tendance à l'obésité. Cette tendance s'accuse encore davantage dans un second bas-relief, conservé à Vienne en compagnie du portrait de son époux (gravé dans l'ouvrage de Mgr Fraknoi), et où la tête est couverte d'un voile.

Les médailleurs, à leur tour, s'attaquèrent aux traits du couple royal. Nous connaissons une médaille représentant Béatrix, la tête couverte d'un voile, comme dans le bas-relief de Vienne, et six représentant Mathias, tantôt la tête nue, avec une couronne de chêne ou de laurier, tantôt la tête couverte d'un bonnet à plumes. Les légendes sont caractéristiques : l'une contient, autour d'une bataille entre Hongrois et Turcs, les mots de « Marti fautori », l'autre (de 1486), ce distique :

Cæsare magna mihi victo Thracumque tyrannis
Major apollinea gloria parta tuba est[2].

Plusieurs peintres célèbres entreprirent de fixer sur panneau ou sur toile la physionomie si énergique du monarque magyare, avec ses yeux injectés de sang, son menton proéminent, ses longs cheveux bouclés. Si nous pouvons nous consoler sans trop de peine de la perte du portrait peint par Filippino Lippi — il était exécuté, non d'après nature, mais d'après des médailles, — nous ne saurions assez déplorer la disparition de celui auquel Mantegna avait attaché son nom : cette peinture, autrefois conservée à Côme dans la collection de Paul Jove, ne nous est plus connue que par la gravure insérée dans l'édition bâloise des *Elogia virorum bellica virtute illustrium*.

A Rome, dans la « Via del Pellegrino, » près du « Campo de'Fiori», une fresque monumentale, peinte sur la façade d'une maison, offrait à l'admiration des citoyens de la Ville éternelle les traits du vaillant défenseur de la chrétienté et des inscriptions rappelant ses exploits. On y voyait le roi à cheval, tête nue, les cheveux ceints d'une bande-

1. *Archivio storico dell' Arte*, 1891, p. 38-43.

2. « J'ai remporté une grande gloire en vainquant l'empereur et les rois des Thraces, mais je dois une gloire plus grande à la trompette d'Apollon .»

lette, tenant de la gauche les rênes, brandissant de la droite l'épée. Dans les airs, des anges, l'un qui s'apprête à poser une couronne sur la tête du prince, les deux autres qui tiennent des cartels enrichis de distiques latins[1] (gravé dans la *Gazette*, 3e pér., t. XII, p. 361).

Je terminerai mon essai par la description de quelques pièces d'orfèvrerie, ivoires, majoliques ou tissus, commandés par Mathias et sauvés d'un si grand naufrage.

La plus précieuse de ces reliques est le Calvaire, en argent doré, enrichi de gemmes et de perles, qui, exécuté pour le compte personnel du roi, a été donné par son fils, en 1494, à l'archevêque Thomas Bakan et qui est conservé de nos jours dans le trésor de la cathédrale de Gran, dont il fait le principal ornement. Sur un soubassement, deux sphinx, assis aux côtés d'un vase, tiennent chacun un écusson ; deux dauphins placés plus haut relient à la partie supérieure le couvercle du vase. Au centre, un édicule à jour, sous lequel se trouve une statuette du Christ attaché à la colonne et s'affaissant sous le poids de la douleur; près de lui, sous des arcades, deux apôtres, d'un style septentrional, tenant des banderoles. Plus haut, les statuettes de la Vierge et de saint Jean, au pied du Crucifix, qui termine ce monument, haut de 0m,718. Je ne parle pas des clochetons, des oves, de la tête de mort et autres ornements qui, tout en ajoutant à la richesse de l'ensemble, lui laissent cependant un caractère profondément religieux. Des émaux multicolores, répandus avec autant d'habileté que de discrétion sur les parties nues des figures et sur les vêtements, donnent une réalité plus saisissante aux auteurs de ce drame et les rapprochent des *Mortorii* en terre cuite coloriée, si fréquents dans la Haute Italie, où les Caradosso et les Guido Mazzoni s'en faisaient vers cette époque une spécialité.

Quelle est l'origine et quel est l'auteur de cette pièce hors ligne? M. Molinier, si compétent en pareille matière, penche pour l'Italie du Nord et ne paraît même pas éloigné de mettre en avant le nom de Caradosso. A mon avis, il faut remonter plus haut encore et chercher le berceau du Calvaire sur les confins de l'Italie et du Tyrol, peut-être dans le Frioul, car les influences germaniques se font jour dans les types des personnages aussi bien que dans leurs proportions un peu trapues, dans leurs draperies un peu massives. La

1. J'ai reproduit cette fresque, d'après une copie du xviie siècle, dans les *Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'École française de Rome*, 1888.

seule partie véritablement italienne et, de la meilleure Renaissance italienne, quoique, selon moi, il ne faille pas songer à Caradosso, dont la manière très précise et, au début, un peu âpre ne se retrouve nulle part dans le Calvaire de Gran, la partie la plus belle et la plus caractéristique, dis-je, est le soubassement avec les sphinx, le vase et les dauphins. On y trouve une élégance et une distinction qui nous reportent aux meilleurs modèles de l'École florentine. Dans l'espèce toutefois, celle-ci doit être écartée, car, à ce moment, aucun de ses représentants n'aurait su mettre tant de liberté et de fantaisie dans ses créations [1].

On affirme que le retable d'ivoire qui, du trésor de Klosterneubourg ou de Gran, est entré dans la collection Barker, de celle-ci dans la collection Timbal, puis au Musée du Louvre, se rattache également à Mathias Corvin. Cet ouvrage, composé de petites plaques, est incontestablement d'origine italienne, et, malgré son encadrement gothique, appartient à la seconde moitié du XV[e] siècle. Les quattrocentistes italiens ne cultivaient guère la sculpture en ivoire : de là vient que le retable conserve tant de traces d'archaïsme. L'auteur a néanmoins réussi à donner aux draperies le tour le plus élégant ou le plus pittoresque. C'est un triptyque, de 0m,57 de haut, composé d'un édicule surmonté d'un fronton à triple rang de gables. Le tympan central contient la figure de Dieu le père, à mi-corps. Quant au centre même du monument, il est occupé par la Vierge, l'Enfant-Jésus, sainte Catherine d'Alexandrie, et sainte Marie-Madeleine, par la *Nativité*, la *Présentation au Temple*, et le *Christ parmi les docteurs;* sur les volets, l'*Annonciation*, et quatre saints, parmi lesquels on reconnaît saint François d'Assise, saint Bernardin de Sienne et saint Dominique. L'auteur de la notice consacrée au triptyque, dans le *Catalogue de la collection Timbal* (n° 60), signale l'analogie que la plupart des bas-reliefs offrent avec le style de Verrocchio et de Lorenzo di Credi ; M. Bode de son côté constate l'influence de Verrochio et de Desiderio.

1. Parmi les autres pièces d'orfèvrerie de la fin du XV[e] ou du commencement du XVI[e] siècle qui figurèrent en 1884 à l'Exposition de Pesth, bon nombre portent déjà l'empreinte du style nouveau. Ce sont : un bénitier et un aspersoir exécutés en 1493 pour l'évêque d'Agram ; un plat en vermeil, sur lequel des cornes d'abondance, d'un style d'ailleurs indécis, alternent avec des ornements gothiques, puis des calices, etc. Ce qui n'est pas moins frappant que le choix de tel ou tel motif, c'est l'emploi de l'émail translucide, qui est prodigué partout, cet émail d'origine italienne. (Pulszki, Radiscis et Molinier, *Chefs-d'œuvre d'orfèvrerie ayant figuré à l'Exposition de Budapest*, t. I, p. 85-86, 115-116, 133-134; t. II, p. 57-58.)

Dans quelques autres parties se fait sentir une influence différente, peut-être de Milan, qui se manifeste dans le choix des types plutôt que dans la facture.

Dans la section de la céramique, on relève un service exécuté pour Mathias à Forli, entre 1480 et 1485, service dont deux pièces se trouvent, l'une au South-Kensington Museum [1], l'autre, dans la col-



PLAT AUX ARMES DE MATHIAS CORVIN.

(Collection de M. Charles Mannheim.)

lection de M. Charles Mannheim, qui a bien voulu le faire photographier à mon intention.

Le plateau (« bacile ») du South-Kensington montre, dans le médaillon central, des enfants qui cueillent des fruits sur un arbre, au fond, un paysage. Autour de ce médaillon, des écailles oranges et bleues sur un fond blanc ; sur le marbre, d'autres écailles et des rubans bleus et pourpres ; au sommet, l'écusson en couleurs de Mathias,

1. Drury-Fortnum, *A descriptive catalogue of the Maiolica... in the South-Kensington Museum*, p. 543, 550, 551.

surmonté d'une couronne; au revers, des palmettes et des feuilles d'un bleu foncé. Le même musée contient un plat (« tondino »), également aux armes de Mathias, orné d'une rosette bleue sur un fond orange, et de feuillages sur un fond bleu [1].

L'art textile est également représenté parmi les trop rares reliques du musée ou du garde-meuble de Mathias. Un tapis de pied, portant ses armoiries, appartient à la famille des comtes Erdody; un autre, de tout point identique, a été converti en vêtement sacerdotal et acquis récemment pour la chapelle royale de Bude. L'ouvrage de Mgr Fraknoi nous offre une gravure du premier de ces tapis, avec ses ornements mi-italiens mi-orientaux. Dans le bas, sur un soubassement orné de têtes de chérubins, on aperçoit un vase accosté d'aigles et de cornes d'abondance; plus haut, dans une couronne à banderoles, l'écu de Mathias; sur le champ même, des fleurs traitées dans un style décoratif; pour bordure, des cornes d'abondance et des ailerons.

Les troubles qui suivirent la mort de Mathias arrêtèrent brusquement une floraison qui promettait d'être si brillante. Malgré la bonne volonté de sa veuve, la reine Béatrix, malgré celle de son successeur, Ladislas VI, de la maison des Jagellon de Bohême, la colonie italienne réunie sur les bords du Danube ne tarda pas à se disperser. Elle n'avait guère eu le temps de faire des prosélytes parmi une nation avant tout sollicitée par la lutte contre les Musulmans. Aussi, de l'œuvre splendide entreprise par Mathias, ne reste-t-il qu'un souvenir, mais il est assez vivant encore pour valoir au grand Hunyade une place d'honneur parmi les princes qui se sont dévoués à la réalisation d'un idéal de littérature, d'art, de science, de civilisation.

EUGÈNE MÜNTZ.

1. Voy. Bode, *Italienische Porträt-Skulpturen*, p. 37. — Molinier, *La Céramique italienne au* XVe *siècle*, p. 61.

LES MUSÉES DE MADRID

LE MUSÉE DU PRADO[1]

L'ÉCOLE ESPAGNOLE.

(TROISIÈME ARTICLE)

III.



Lorsqu'on étudie, au Musée du Prado, les huit peintures qu'il possède d'Alonso Cano (1601-1667), l'on demeure surpris du contraste frappant qu'elles présentent avec les ouvrages si profondément réalistes de ses contemporains; elles s'en séparent, en effet, par le style, où, çà et là, reparaissent quelques formules italiennes, par un plus sage équilibre de la composition, la correction mesurée des attitudes et le calme des gestes et, encore, par leur exécution trop tranquille, leur coloris moins observé, moins vrai aussi, parce qu'il y est entré une certaine part d'appris et de convention. Et, lorsqu'on a eu l'occasion d'admirer, mais ailleurs qu'au Prado, qui n'en montre aucun, quelque bel ouvrage de sculpture de l'artiste, on n'a pas de peine à se rallier à l'opinion, assez généralement acceptée, que Cano est assurément plus grand sculpteur que grand peintre. Si Cano, dans ses peintures, présente des morceaux distingués, d'un dessin soigné et délicat, il est, par contre, bien autrement saisissant dans ses créa-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. VII, p. 255 et 459; t. IX, p. 194 et 374; t. X, p. 223; t. XI, p. 73 et 183; t. XII, p. 232 et 405.

tions sculpturales, où domine tantôt la pure beauté classique, surprise par lui dans l'étude de certains marbres antiques, et tantôt l'expression la plus intense, parfois même la plus éloquemment énergique. Il s'en faut donc que Cano soit un artiste tout d'une pièce et de puissance créatrice égale selon qu'il manie le pinceau ou l'ébauchoir. La raison de cette inégalité se trouverait suffisamment expliquée, croyons-nous, par cette double circonstance, qu'en peinture il eut pour premiers initiateurs Juan del Castillo et Pacheco, deux italianisants et deux timides, alors que la sculpture lui fut enseignée par le célèbre Martinez Montañes, l'auteur de figures et de groupes polychromes, d'un naturalisme si robuste, si vivant, qu'on rencontre à Séville et dans plusieurs autres villes de l'Andalousie.

Venu à Madrid en 1637, alors qu'il comptait déjà 36 ans et que son talent était complètement formé, Cano fut chaleureusement accueilli par Velazquez, dont il avait été le condisciple dans l'atelier de Pacheco. Velazquez lui obtint des travaux à l'Alcazar et le fit nommer peintre du roi; plus tard Cano devint encore le professeur de dessin de l'héritier du trône, l'infant D. Baltazar Carlos. C'est assez dire en quelle particulière estime était tenu le talent de l'artiste. Aussi, pendant la période de son séjour à Madrid, qui dura de 1637 à 1659, eut-il à exécuter, soit comme peintre, soit comme sculpteur, de très nombreux ouvrages. Outre ses travaux au palais, il dut s'acquitter d'importantes commandes destinées aux cathédrales et aux couvents de Tolède, Avila, Alcalà et Valence. Dès cette époque, le nom d'Alonso Cano prenait déjà rang parmi ceux des maîtres contemporains, sculpteurs ou peintres, les plus justement réputés. Ami de Zurbaran et de Velazquez, Cano n'a pourtant point subi leur influence et ne leur a rien emprunté. Son naturalisme, à lui, est imprégné d'un caractère de mysticité très contenu et comme à demi voilé. Murillo, qu'il fait pressentir, lui devra bientôt plus d'une inspiration et d'un enseignement.

La grâce poétique et le charme doucement attendri de certaines créations d'Alonso Cano sont particulièrement sensibles dans les tableaux du Prado intitulés : la *Vierge adorant son divin fils*, *Saint Jean Évangéliste*, écrivant l'Apocalyse, et *Saint Benoît, abbé*, ravi en extase; c'est de qualités d'un autre ordre que l'artiste a fait preuve dans le *Christ à la colonne* et le *Christ mort;* ces peintures, d'un sentiment religieux très pénétrant, sont d'un dessin et d'un modelé on ne peut plus savants et précis; dans cette dernière, où l'artiste a présenté de face et en raccourci le corps du Christ qu'un ange soutient par les



Murillo pinx.

REBECCA ET ÉLIÉZER
(Musée du Prado.)

Imp. Ch. Wittmann

épaules en l'enveloppant de ses grandes ailes, éclatent particulièrement sa merveilleuse entente de la forme et l'élégante solidité de ses connaissances anatomiques. On saisit, ici, tout ce que le peintre doit au savoir du sculpteur.

Au mérite plastique, déjà très grand, de ces deux ouvrages, viennent s'adjoindre encore, dans leur expression, quelque chose de grave, d'ému, et comme un sentiment de piété attendrie qui achève d'en rehausser singulièrement la signification et le prix. Ajoutons que l'exécution est vraiment belle, supérieure même, et qu'elle répond pleinement à la grandeur de l'inspiration première.

Bartolomé Estéban Murillo (1618-1682) est, parmi les maîtres espagnols, celui dont les ouvrages et la célébrité se sont le plus rapidement répandus au delà des Pyrénées. Un art tantôt empreint d'un mysticisme raffiné, tantôt passionné dans ses élans vers le beau, jusqu'à confiner à la sensualité, tantôt ingénu et simple comme la réalité; des créations d'une grâce pénétrante, et amoureusement expressives jusqu'à devenir troublantes, et qu'il a revêtues des séductions, sensibles à tous les yeux, d'un coloris harmonieux, frais et fleuri : tout a concouru à lui conquérir les suffrages et à les lui retenir. Pour la femme surtout, à laquelle son œuvre rend un culte ardent, Murillo n'est pas éloigné d'être, sinon le plus grand, du moins le plus éloquent des peintres : mieux qu'aucun autre, en effet, n'a-t-il pas su trouver le chemin de son cœur et émouvoir ses sens? N'a-t-il pas, comme aucun autre, rendu les divines langueurs, les ravissements extatiques « où l'âme humaine, comme l'écrit sainte Thérèse, meurt aux choses extérieures et se confond en Dieu », et n'est-il pas par excellence le peintre de la Vierge enfant et mère, de l'Immaculée Conception?

Né à Séville de parents pauvres, travailleurs obscurs, Murillo avait témoigné de bonne heure sa vocation d'artiste. Juan del Castillo, le maître d'Alonso Cano et de Pedro de Moya, fut aussi le sien. Ce n'était pas un grand peintre, mais c'était un bon professeur qui appliqua son jeune élève à l'étude de la nature morte, puis, comme il était de tradition dans les ateliers de Séville, à peindre des *sargas*, sortes de toiles grossières, préparées pour recevoir des compositions décoratives, qu'on exécutait à la détrempe et de premier jet. Ces toiles, achetées par les pacotilleurs pour les Amériques, jouaient le rôle de tapisseries, de tentures. Ce fut probablement à cet apprentissage que Murillo dut plus tard sa grande facilité, son extrême aisance à exécuter de vastes compositions,

et là, encore, est sans doute le secret de son étonnante fécondité.

Castillo, ayant quitté Séville pour aller résider à Cadix, ne put emmener avec lui son élève. Abandonné trop tôt à lui-même, le jeune artiste n'eut d'autres ressources que de barbouiller force peintures pour les acheteurs de la *feria*, sorte de marché toujours ouvert et qui se tenait sur les parvis de la cathédrale. C'était là une triste et dangereuse besogne, et Murillo y eût certainement perverti très vite son jeune talent, si le retour à Séville de Pedro de Moya, qui revenait d'Angleterre et des Flandres après avoir été un moment admis comme élève par Van Dyck, ne lui eût inspiré une résolution salutaire. Très vivement frappé à la vue des esquisses et des copies, d'après les grands flamands, que Moya avait rapportées, Murillo décida qu'il irait lui aussi étudier chez eux ces maîtres qu'il admirait. Ayant réalisé un léger pécule par la vente de quelques toiles, il partit pour Madrid, où son grand compatriote, Velazquez, l'accueillit affectueusement, et lui facilita, sans aller plus loin, les moyens tant désirés de perfectionner son talent. A l'Alcazar, à l'Escurial et au Buen Retiro, Murillo étudia les maîtres à loisir et peignit, pendant deux ans, d'après les plus beaux tableaux du Titien, de Rubens, de Van Dyck, de Ribera, appartenant aux collections royales; il visita et consulta souvent Velazquez, qui lui fut un guide précieux et un sûr conseiller, de même que son ancien condisciple Alonso Cano.

Revenu dans sa ville natale, Murillo y accomplit son premier grand travail: la décoration du petit cloître des Franciscains, composée de onze toiles, aujourd'hui dispersées, mais qui se retrouvent à l'Académie de San-Fernando, aux Musées du Louvre, de Toulouse, de Dresde, et dans diverses collections particulières.

Dans ces premières productions, qui sont datées 1646, il est aisé d'observer combien vivace est encore chez Murillo l'impression des maîtres qu'il a admirés et étudiés. Il hésite, tâtonne et se cherche encore, mêlant les teintes fraîches de Van Dyck aux oppositions contrastées de Ribera, l'opulence des colorations vénitiennes aux gris fins et discrets de Velazquez. Mais, à travers ces réminiscences, on devine la présence latente d'un talent qui va bientôt s'affirmer et dégager sa propre originalité. Dès 1655, l'artiste est en pleine possession de tous ses moyens, ainsi que l'attestent les deux superbes peintures qui sont dans la cathédrale de Séville et qui représentent *saint Isidore* et *saint Léandre*.

Désormais, chaque nouvel ouvrage qu'il entreprendra marquera

de nouveaux et plus surprenants progrès, et l'année 1656 verra s'achever son premier chef-d'œuvre, le fameux *Saint Antoine de Padoue* de la chapelle du Baptistère, à la même cathédrale.

Si Séville a gardé la plus importante et la plus nombreuse part des œuvres maîtresses de son illustre enfant, Madrid en possède cependant quelques-unes, venues là à la suite de circonstances assez peu connues.

Pendant tout le règne de Philippe IV, on ne voit figurer aucun ouvrage de Murillo sur les inventaires du palais. Cette particularité a frappé M. Pedro de Madrazo, qui se demande, dans le *Viage artistico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España*, si Velazquez, alors en complète faveur et spécialement chargé des acquisitions d'œuvres d'art pour les collections royales, n'est pas responsable de cette inexplicable abstention. Il est hors de doute, en effet, que Velasquez n'ignorait pas, dès 1655, quels merveilleux progrès avait faits son élève d'un moment et quelle réputation méritée entourait déjà son nom dans leur commune ville natale. Mais, en l'absence de preuves, on ne saurait, croyons-nous, et sur une simple induction, conclure de là que Velazquez, absorbé d'ailleurs par sa charge de maréchal du palais, pendant les cinq dernières années de sa vie, ait obéi à quelque sentiment de jalousie. Durant le règne de Charles II, qui accorda cependant à Murillo le titre de peintre du roi et qui tenta, mais en vain, de l'attirer à Madrid, aucun tableau de lui ne vint encore prendre place dans les palais. Ce fut seulement en 1733, et lors de la visite que Philippe V, accompagné de sa seconde femme, Élisabeth Farnèse, fit à Séville, que furent acquises vingt-sept peintures pour le compte particulier de la reine qui se montra très enthousiaste des œuvres du maître. Parmi les toiles que possède le Prado, et dont les acquisitions d'Élisabeth Farnèse composent la plus nombreuse et la plus belle partie, nous n'analyserons ici que les morceaux vraiment supérieurs.

Les anciens biographes espagnols, en quête d'un mode de classification des œuvres de Murillo, se sont avisés d'y découvrir trois styles différents, lesquels, d'après eux, appartiendraient à des époques successives. Cette classification est absurde et parfaitement arbitraire. Murillo n'a qu'un style ; s'il emploie des méthodes d'exécution différentes, encore est-il que ces changements d'exécution sont voulus et, au gré de l'artiste, appropriés à la nature du sujet qu'il traite ; ils n'appartiennent d'ailleurs pas plus à une époque qu'à une autre : ils sont simultanés. Il lui est arrivé en effet fréquemment de

peindre tel tableau de sa manière la plus serrée et la plus forte, alors que dans le même temps, et pour une même décoration, il en traitera un autre à l'aide de sa facture la plus moelleuse et de sa touche la plus fondue, la plus imprécise. Nous trouvons au Musée du Prado plusieurs spécimens, d'ailleurs très admirés, de cette exécution, appelée *vaporeuse*, qui est loin d'être la meilleure. Ce que le coloris y gagne en grâce, en souplesse, en magnificence, le dessin le perd comme correction, comme solidité, comme fermeté de contours et puissance de relief. C'est ce qu'on peut aisément constater en étudiant les deux *Conceptions*, qui sont cataloguées sous les n°s 878 et 880, le tableau représentant *Jésus et saint Jean, enfants*, plus connu sous le titre des *Enfants à la coquille*, les deux *Christ en Croix*, portant les n°s 874 et 875, et encore le *Martyre de l'apôtre saint André*, qui est peut-être, comme coloris, la plus chaude et la plus opulente page qu'ait produite Murillo. Sous les murs de Patras, au milieu d'une foule de soldats, de cavaliers et de spectateurs, l'apôtre, le visage rayonnant d'une joie divine, est mis sur une croix en forme d'X. Des anges descendent du ciel, lui apportant des couronnes et des palmes. Une lumière chaude, poudroyante, dorée, noyant les contours, fondant les tons délicatement variés en un tout harmonieux, enveloppe et illumine la scène qui prend, sous ce voile vaporeux, un air de triomphe et de fête. C'est ici, on peut s'y méprendre, toute la pompe d'une apothéose, plutôt que la représentation d'un martyre. Ainsi comprises et traduites, de telles compositions ne laissent pas, pour séduisantes au regard qu'elles soient, de paraître singulières. Nous voilà loin des formes ascétiques, chères à un Moralès, des terrifiantes créations habituelles à un Ribera, bien loin même de l'austère simplicité d'un Zurbaran; mais c'est que la vieille foi religieuse s'est elle-même profondément transformée. Les doctrines d'Ignace de Loyola et les troublants écrits de sainte Thérèse de Jésus ont pris, dans la dévotion espagnole, une place prépondérante. Maintenant commence le règne de ce que Pascal appelle « la dévotion aisée », et Murillo, par là, est bien le reflet de son milieu et de son temps. Voyez plutôt, sous le n° 861, comment il a traité le sujet de la *Porciuncula* ou du *Jubilé de saint François*. Aux épines qui viennent de servir aux flagellations du saint, prosterné devant l'apparition de Jésus et Marie, les anges font épanouir une moisson de roses qu'ils répandent joyeusement sur le sol. L'Espagne du XVIIe siècle goûtait fort une telle invention, et sa dévotion se complaisait à ces aimables et souriantes images.



LA VIERGE ET L'ENFANT, PAR ALONSO CANO.

(Musée du Prado.)

Heureusement pour sa gloire d'artiste, Murillo ne s'est pas uniquement inspiré de ce mysticisme raffiné ; il a puisé à des sources plus saines et plus fortifiantes, et le Musée du Prado nous montre maintes créations de lui infiniment plus dignes de notre entière admiration. Nous n'en voulons pour preuves que son *Adoration des Bergers* et surtout que cette *Sainte Famille à l'oiseau*, d'une intimité si naïve et si touchante. Qu'elle est simple et vraie cette scène familiale où le père et la mère, deux braves gens, deux honnêtes figures d'artisans, regardent en souriant jouer leur jeune enfant ! La chambre où ils habitent accuse leur pauvreté, et des outils de charpentier, çà et là suspendus, et le rouet de la mère disent leurs occupations journalières. Est-ce donc là une Sainte Famille ? Assurément, Murillo eût pu recourir à des formules plus nobles et plus savantes, mais il s'en est bien gardé. Il a aperçu une scène toute semblable dans quelque humble intérieur de Séville, et ce qu'il a vu, il le traduit ici avec toute sa sincérité, avec toute sa bonne foi. Ces interprétations réalistes des scènes de la Bible et de l'Évangile sont, on le voit, de tous les temps, et sous ce rapport les peintres modernistes n'ont point inventé. Mais combien, à une époque encore pleine de foi, n'étaient-elles pas propres à parler aux cœurs des fidèles et à toucher les âmes simples ? D'ailleurs, Murillo lui-même est un de ces simples. Ce qu'il exprime si éloquemment, il le croit candidement, et ce qui fait précisément l'insigne et véritable valeur de ses ouvrages, c'est qu'on perçoit tout de suite en lui l'accord complet et si rare de la beauté parfaite du métier avec la sincérité, la profondeur du sentiment. Et c'est de cet accord que naissent les chefs-d'œuvre.

L'*Éducation de la Vierge* est aussi une peinture d'une intimité charmante. Elle date de 1675 ou 1676. Murillo l'a exécutée de son pinceau le plus caressant, mais sans virtuosité ni mollesse, et en l'imprégnant de ce sentiment tendrement familier qu'il excelle à traduire. La petite Marie tient un livre qu'elle appuie sur les genoux de sainte Anne assise. L'enfant semble interroger, en désignant du doigt un passage du livre ; la mère sourit et répond affectueusement. Sous son riche vêtement composé d'une robe à plis traînants, d'un rose pâle, d'un manteau bleu rejeté sur le bras gauche ; avec ses cheveux longs, retombant librement et coquettement agrémentés d'un nœud rouge, Marie a, comme expression, toute la grâce à la fois songeuse et mutine qu'on note sur le visage de la petite infante de Velazquez, dans le tableau des *Meninas*. La tradition veut que Murillo ait pris

ici pour modèles sa femme et sa fille Francisca, et à voir quelle tendresse il a apporté à peindre les deux personnages, on n'a pas de peine à y ajouter foi. Une esquisse de ce même sujet, mais avec de notables variantes dans la couleur des vêtements et dans la pose de sainte Anne et de la Vierge, se trouve aussi au Prado.

Un des côtés caractéristiques du talent de l'artiste, c'est la faculté qu'il possède d'allier étroitemeut, dans ces compositions, le surnaturel aux êtres et aux choses tangibles et de nous faire accepter l'apparition, la vision céleste, comme vraies, comme réelles, au milieu même des actions les plus familières de la vie. Nul peintre, mieux que lui, n'a su associer à son naturalisme autant d'idéal et de sentiment du divin et mêler plus de mystère et de rêve à notre humble et prosaïque humanité.

Le Prado nous offre, dans cet ordre de créations, de merveilleux ouvrages ; tels sont : l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard*, la *Vision de saint Augustin* et *la Vierge remettant à saint Ildephonse la chasuble miraculeuse*. Ces trois peintures, de l'exécution la plus ferme et la plus magistrale, suffiraient à prouver l'étonnante aptitude de Murillo à traduire l'irréel, le symbolique, le merveilleux, et à montrer avec quelle certitude, quelle autorité, il sait transformer un récit de la légende dorée, quelque vision paradisiaque, en une scène saisissante de vérité, et comme réelle et sensible.

A l'énumération des plus heureuses productions du maître, il faut encore joindre l'*Annonciation* (N° 867 du catalogue), la *Vierge au rosaire*, la *Conception* (N° 877), la *Conversion de saint Paul* ainsi que l'harmonieux et ferme tableau de chevalet, intitulé *Rébecca et Eliézer*, dont la facture solide et la coloration sobre et puissante sont un véritable régal pour les yeux. Quatre autres petites compositions, tirées de la légende de l'*Enfant prodigue*, sont autant de bijoux de coloris, et deux toiles de la manière le plus naïvement réaliste : *Une vieille femme filant* et une *Jeune Galicienne tenant une pièce de monnaie*, montrent comment Murillo savait observer la nature et la rendait, mais non sans grâce, avec la plus entière subordination à son modèle.

Le chevalier de Malte, Nuñez de Villavicencio, est le seul des élèves de Murillo qui soit représenté au Prado. Son tableau, où il pastiche non sans esprit la manière naturaliste du maître, représente une bande de joyeux gamins, des *muchachos* déguenillés, tous de tournure et de mine effrontées, polissonnant et jouant aux dés au beau milieu de la rue.

Notons aussi quelques ouvrages d'Ignacio Iriarte (1602-1685), élève, comme Velazquez, de Herrera le Vieux. Iriarte, après avoir tenté les grandes compositions sans aucun succès, limita sagement son ambition à peindre le paysage. Murillo, dont il s'assimila assez heureusement la douceur de coloris et la souplesse de pinceau, a souvent étoffé ses tableaux en les animant de quelque scène de la Bible ou de l'Évangile. Iriarte comprenait le paysage à la manière des peintres contemporains, c'est-à-dire composé et conventionnel, recherchant l'effet décoratif.

Les éclatants et si légitimes succès que Murillo obtenait à Séville et qui lui valaient, de la part du haut clergé, des ordres religieux et des riches particuliers, d'incessantes commandes, lui avaient fait, parmi ses émules, d'implacables ennemis. Celui de tous qui se montra le plus hargneux fut Juan de Valdès Leal (1630-1691). Toutefois, son humeur insociable et jalouse n'empêche pas qu'il ne soit un vrai peintre dont l'originalité s'accuse fortement dans une note de naturalisme qui, parfois, dépasse en violence et en horreur Ribera lui-même. *La présentation de la Vierge au Temple* et l'*Empereur Constantin en prières*, que possède le Prado, sont d'un style et d'une exécution qui viseraient plutôt à rappeler Murillo. C'est à Séville, à l'hôpital de la Caridad et devant son tableau des *Deux cadavres*, qu'il faut aller pour connaître la vraie manière du farouche Valdès Leal.

Une seule œuvre de Herrera le Jeune (1622-1685), autre émule de Murillo, que la jalousie qu'il conçut contre son triomphant rival amena à quitter Séville, existe au Prado. Elle représente l'*Apothéose de saint Herménégilde*, et c'est une composition fastueuse, inspirée du thème déjà traité par Herrera le Vieux au collège des Jésuites, à Séville, mais combien inférieure ! Ce qui, chez le père, était exubérance et force, n'est déjà plus, chez le fils, qu'affectation, impuissance et manière. Ayant de bonne heure abandonné l'atelier de son père pour s'enfuir en Italie, Herrera n'en avait rapporté que ce qui s'y pratiquait alors : l'art de produire vite à l'aide de formules toutes faites. Cet artiste a le triste privilège de commencer, en Espagne, l'ère de décadence de la peinture, décadence que l'arrivée de Luca Giordano, appelé à l'Escurial par Charles II, allait singulièrement accentuer encore.

Cependant, un peintre d'un véritable mérite, Claudio Coëllo (1623-1694) défendait encore les saines traditions de l'école naturaliste contre les désastreuses tendances de Herrera le Jeune et les méthodes expéditives du trop fécond Luca *fa presto*. On sait que le

chef-d'œuvre de Claudio Coëllo, le tableau connu sous le titre de *La sainte Forme*, est à l'Escurial. Le Musée du Prado conserve deux grandes



APPARITION DE LA VIERGE A SAINT BERNARD, PAR MURILLO.

(Musée du Prado.)

compositions religieuses, datées de 1669, d'un coloris fort brillant, ainsi qu'un très physionomique portrait de *Charles II*. On lui attribue

celui de *Marianne d'Autriche*, veuve de Philippe IV, représentée dans son costume de deuil, sobrement mais grandement traité. De son meilleur élève, Sébastien Muñoz, qui fut le peintre de Marie-Louise d'Orléans, femme de Charles II, nous trouvons, au Prado, le propre portrait de l'artiste, d'une exécution singulièrement attirante.

Parmi les élèves de seconde main de Murillo, imitateurs plus ou moins heureux de ses méthodes, nous devons signaler la copie d'un portrait du maître, dont l'original est perdu, copie exécutée avec une grande habileté par Miguel de Tobar (1678-1758), et une peinture intitulée : *La divine bergère*, par German de Llorente, où la Vierge, sous le costume d'une pastourelle, garde, contre les attaques des loups ravisseurs, de blanches ouailles, qui lèvent vers elle leur bouche ornée d'une rose; cette toile montre bien où devait aboutir, chez les imitateurs, le mysticisme un peu trop alangui du maître et comme, rapidement, il devait dégénérer en *concetti* niais, en symboles quintessenciés et fadement précieux.

Pour terminer l'énumération des ouvrages des maîtres appartenant au XVIIe siècle et ne se rattachant à aucun des artistes précédemment désignés, il nous reste à mentionner quelques peintures notables; par exemple : *La vision d'Ézéchiel*, par Francisco Collantes (1599-1656); *Un combat naval entre Barbaresques et Espagnols* et un *Débarquement de pirates*, mouvementé et très pittoresque, par le capitaine Juan de Toledo; *La Madeleine en extase*, par José Antolinez (1639-1676), qui ne doit pas être confondu avec Antolinez de Sarabia, un des nombreux sectateurs de la manière de Murillo; *Le tribut de César*, par Arias Fernandez (? -1684) ; des paysages avec des troupeaux, par Orrente; une composition allégorique à la *Pacification des Flandres*, par Juan Bautista Mayno (ces deux derniers sont élèves du Greco, mais n'imitent que sa première manière) ; *Saint Jérôme méditant*, par Antonio Pereda (1599-1669), dont nous retrouverons le chef-d'œuvre à l'Académie de San-Fernando, et enfin quelques excellents tableaux de *Fleurs* de Juan de Arellano et de son gendre, Bartolomé Pérez.

Après Claudio Coëllo, mort de chagrin en voyant le stupide engouement dont les ouvrages de Luca Giordano étaient l'objet de la part de la cour et de Charles II et ayant, d'ailleurs, la juste notion du mal profond que les pratiques de l'Italien allaient causer parmi les jeunes artistes, c'est la décadence absolue et c'est bientôt le néant. Quand Philippe V, le petit-fils de Louis XIV, voulut faire décorer les palais qu'il faisait élever à Madrid et à San Ildefonso, il ne trouva

plus autour de lui aucun artiste de talent. L'art national était mort. Il s'adressa d'abord à la France, et, désignés par Lebrun, les deux Houasse, père et fils, puis Jean Ranc et, après celui-ci, Louis-Michel Vanloo lui furent envoyés. D'Italie arrivent successivement Vanvitelli, Procacini, Amiconi et Giaquinto Corrado. L'académie de San-Fernando est fondée en 1751; ses cours de dessin, de peinture, de sculpture sont dirigés tour à tour par ces maîtres étrangers. Puis, c'est le règne de Raphaël Mengs qui, sous Charles III, devient le surintendant des Beaux-Arts. De tous ces enseignements contradictoires, de cette confusion de doctrines et de méthodes, que pouvait-il naître de fécond? Les résultats furent plus qu'insignifiants. Les élèves qui furent formés de ce pêle-mêle de formules et de pratiques restèrent des impuissants, inhabiles à produire quoi que ce soit de leur propre fonds. Un maître existe cependant, un isolé, Louis Menendez (1716-1780); mais celui-là a été enseigné selon les traditions de l'ancienne école; c'est encore un Espagnol de race, qui n'aborde point les compositions ambitieuses et se borne à bien peindre le portrait et la nature morte. Le Musée du Prado a de lui, dans ce dernier genre, d'assez nombreux tableaux, tous d'une belle pâte, d'une solide facture et d'un coloris chaud et puissant. Mais, à côté de ce petit maître, combien de productions fades et sans valeur? Elles sont innombrables au Prado les œuvres des Bayeu, des Maella et de tant d'autres, parmi lesquelles on ne parviendrait pas à découvrir un seul véritable morceau de peinture! Voici pourtant une exception, une véritable surprise; c'est un ouvrage d'un rejeton de l'École française, mais resté bien espagnol par la chaleur et la vigueur de ses tons. Luis Paret y Alcazar (1747-1799) a été formé par le peintre Charles de la Traverse, un élève de Boucher, qui, attaché à la maison du marquis d'Ossun, ambassadeur de France, est venu habiter Madrid. Son tableau : *Les couples royaux*, représente une fête donnée à Aranjuez, à l'occasion de la prestation de serment du prince des Asturies, en 1789; cela ressemble à une sorte de *carrousel*, où figurent les personnages de la famille royale, cavalcadant par couples, sur des chevaux richement harnachés, au milieu d'une population en joie. Paret fut l'auteur de quelques peintures tout à fait charmantes, fêtes champêtres, idylles gracieuses, vues animées de la Puerta del Sol, qu'il sut composer avec verve et traiter d'un pinceau délicat, dans une gamme colorée et très pimpante, rappelant un peu les maîtres français et vénitiens du XVIII[e] siècle et, aussi, son illustre contemporain, Francisco Goya.

A la date où Paret achève son *Carrousel*, Francisco José Goya y Lucientès (1746-1828) est précisément en train de décorer de charmantes scènes champêtres et de fantaisies humoristiques le petit palais de campagne — l'Alameda — qui appartient au duc d'Ossuna. Il est près de terminer, pour la fabrique royale de tapisseries de Santa Barbara, un de ses plus amusants cartons, le *Colin-Maillard*, le quarante-deuxième d'une série qu'il a commencé d'exécuter en 1776, série qu'on peut étudier aujourd'hui tout entière, dans une salle haute du Musée du Prado; il est peintre du roi, académicien et en pleine possession de tout son génial talent, fort goûté d'ailleurs, à la ville comme à la cour. Déjà célèbre comme peintre de genre et fort en vogue comme portraitiste, il prépare pour Charles IV le superbe tableau d'ensemble qui représentera les membres de la famille royale, et qui est destiné sans doute, dans la pensée du roi, à servir de pendant à la *Famille de Philippe V*, par Louis Michel Vanloo. Comme on peut le voir au Prado, Goya a fait un véritable chef-d'œuvre de cette *Famille de Charles IV* et qui l'emporte de haut sur l'ouvrage de Vanloo, par la verve, l'habileté de l'ordonnance, la vivacité du coloris, et l'intelligente distribution de la lumière et de l'ombre. Il y a là douze personnages, peints en pied, sans compter l'artiste lui-même qui y figure, mais au second plan, peignant sa toile. Tous sont en grand costume de cour, vêtus de soie, de velours de couleurs chatoyantes, enrubannés, brodés, galonnés d'argent et d'or, la Toison d'or au col, et portant les plus précieux joyaux. Le feu, l'esprit avec lesquels l'artiste a rendu toutes ces choses riches et brillantes, la profondeur et l'éclat des tons, le pétillement et la légèreté de la touche permettent, sans exagération, de rapprocher cet ouvrage de ceux du maître dont Goya s'est le plus souvent inspiré, de Velazquez. Et c'est encore ce même rapprochement qui s'impose lorsqu'on s'arrête devant ces deux fiers portraits équestres où Goya a peint Charles IV et la reine Marie-Luisa, portant tous deux l'uniforme des gardes du corps.

Jusqu'en 1872, le Musée du Prado ne renfermait, outre ces trois peintures importantes, qu'un seul et délicieux petit tableau de chevalet : *un Picador* et deux *Épisodes de la guerre de l'Indépendance*, truculentes et farouches ébauches d'une incroyable furie d'exécution, où l'artiste a exprimé toute son horreur du sang versé, toute son indignation de patriote.

Depuis 1872, le Musée du Fomento a cédé au Prado deux portraits remarquables, celui de *Francisco Bayeu*, beau-frère de Goya, et de sa

propre femme, *Josefa Bayeu*, en même temps qu'un *Christ en croix*, qui figurait jadis dans l'église de San Francisco-el-Grande, très visiblement inspiré de Velazquez, et qu'un *Exorcisme*, tableau de chevalet, exécuté avec verve et infiniment de causticité et d'esprit. Il nous reste à mentionner, pour le grand intérêt qu'elle présente, à présent surtout qu'on ne trouve plus à Madrid aucun des curieux sujets de chasse qu'a traités Velazquez, la copie, par Goya, d'un de ces sujets ; elle représente une *Chasse au sanglier*, au Hoyo, près du Prado, à laquelle prennent part Philippe IV, le comte-duc d'Olivarès, le cardinal infant don Fernand, le porte-arquebuse du roi, Juan Mateos, et une foule de gentilshommes. L'original, donné par Ferdinand VII à lord Cowley, fait aujourd'hui partie de la *National Gallery*.

Lorsque en 1827, Goya, déjà âgé de plus de quatre-vingts ans, quitta momentanément son exil volontaire, à Bordeaux, pour venir solliciter à Madrid l'autorisation de prolonger son séjour à l'étranger, le peintre Vicente Lopez (1772-1850) mit cette circonstance à profit pour faire, en quelques heures, le curieux portrait, catalogué sous le n° 772, au Musée du Prado. Goya, touché de tant de courtoisie, prétendit rendre à Lopez le même amical office; mais sa main tremblante se refusa à mener à bonne fin l'entreprise. Dépité, le vieil artiste, toujours enragé *aficionado*, offrit alors à Lopez de lui enseigner à planter, selon toutes les règles de la tauromachie, « une belle paire de banderilles ».

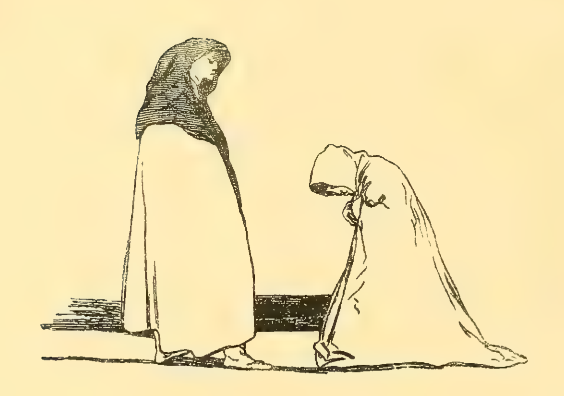
Après Goya, l'art national subit une nouvelle éclipse. L'enseignement et la direction que suivirent, lors de la restauration de Ferdinand VII, Jose Aparicio (1773-1838), Juan-Antonio Ribera (1779-1860) et Jose de Madrazo (1781-1859) ne parvinrent pas à lui redonner son ancien éclat. On s'explique, en voyant au Prado *la Disette de Madrid* (1811-1812) d'Aparicio, le *Cincinnatus* et le *Wamba* de Ribera, de même que la *Mort de Viriathe*, de Madrazo, que ces adeptes du style de Louis David ne durent pas longtemps faire école.

D'autres germes, apportés encore d'au delà des Pyrénées, furent du moins plus féconds. Les influences françaises, d'abord romantiques, puis réalistes, conquirent bientôt, en Espagne, de nombreux prosélytes, leur apportant, avec des méthodes plus libres, un idéal renouvelé et plus hardi. Les principaux ouvrages datant des soixante dernières années, et s'inspirant de ces nouveaux courants d'art, se trouvent aujourd'hui rassemblés au Musée du Prado ; ils attestent les influences extérieures successivement obéies et témoignent des

efforts tentés par la jeune école contemporaine pour affirmer énergiquement sa valeur et sa vitalité. Mais les noms de Federico et Luis de Madrazo, Rivera, Rosalès, Palmaroli, Plasencia, Sanz, Gisbert, Cano, Ferrandiz, Domingo, Ruipérez, Zamacoïs, Fortuny, Rico, Pradilla, Dominguez, Escosura, Cubells, Degrain, Sala, Sorolla, et de tant d'autres, sont aussi connus à l'étranger, grâce aux expositions internationales, qu'à Madrid même; un examen détaillé de leurs tableaux ne pouvait donc rentrer dans le cadre de cette étude.

PAUL LEFORT.

(*La suite prochainement.*)





« NATURE »

Notre collaborateur, M. T. de Wyzeva, a montré en perfection ici même[1] combien Lawrence fut un peintre sensible, un *véritable peintre*, disait Delacroix. Ceux qui n'ont pas traversé le chenal ne connaîtront pas de longtemps à quel degré d'aristocratie facile et spontanée atteignit la première École du siècle naissant. Heureusement, l'attention des amateurs est, aujourd'hui, vivement reportée vers cette aurore, vers l'initiation qui sortit de la lignée des grands portraitistes anglais.

Nous avons la bonne fortune d'offrir à nos lecteurs la traduction par l'eau-forte d'une chose charmante : deux portraits d'enfants de Lawrence, rapprochés sur la même toile avec l'art d'un galant virtuose ; — une médaille peinte. — Le traducteur, c'est le maître graveur Gaujean, dont le nom suffit et prévaut; on voit avec quelle souplesse de métier il a plié son talent, de préférence sévère, en ressuscitant, pour interpréter un chef-d'œuvre d'outre-Manche, les procédés fondus de la gravure anglaise.

L'élégance native de l'art anglais étonne et charme toujours le spectateur français; elle est *genuine*. Nous ne sommes d'ailleurs déjà plus sensibles au ridicule de certaines modes ; elles prennent pour nous l'intérêt pompeux des atours historiques de telle ou telle *professionnal beauty* de la Renaissance. Lawrence aussi peignit une

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. V, p. 119. Nous avons déjà donné une image de « Nature » dans le t. VIII, p. 65, d'après une lithographie de Jean Gigoux.

race, une époque. Par Lawrence revivent ces types de grands et nobles personnages, dont les ancêtres appelèrent van Dyck dans leurs châteaux ; — le grand seigneur de ce temps est, par excellence, un être exquis, d'une sveltesse innée, fin résultat d'une sélection sociale. — Par Lawrence revivent aussi les compagnes de ces délicats gentlemen, les transparentes duchesses, semblables à des fillettes sans âge, frêles comme des plantes de serre chaude, dont les molles allures glissent dans la perspective de parcs et de gazons bleus. Par Lawrence enfin revivent les petits lords et les petites ladys dont les boucles blondes se mêlent.

Il y a trente ans, on disait dans les dictionnaires puritains : « Les portraits de Lawrence sont d'un effet éblouissant, mais trop coquet et dégénérant souvent en manière ; ses portraits de femme ont trop de désinvolture et manquent de modestie. » De nos jours encore, nous dit M. de Wyzeva, les Anglais ne savent pas s'abstraire tout à fait de l'effet suranné des modes que portent les modèles de Lawrence et lui tiennent parfois rigueur d'avoir daté par le costume ses merveilleux portraits. Du moins, voici deux petits êtres dont la grâce légère et candide n'a ni date ni patrie. Lawrence, on le sait, adorait les enfants ; il ne les travestissait pas ; il voyait en eux la « Nature » dans un de ses plus triomphants ravissements.

A. R.





Gaujean sc

"NATURE"

(d'après le tableau de Th. Lawrence)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Clément Paris



FIG. 2. — PROJET DE M. RAULIN.
Façade du Palais de l'Électricité au Champ-de-Mars.

L'EXPOSITION DE 1900

Le concours relatif à l'Exposition universelle de 1900 a été pour l'architecture française l'occasion d'un succès. Le programme laissait aux concurrents une grande part d'initiative, et les résultats obtenus ont justifié les prévisions de ceux qui demandaient avant tout aux artistes une manifestation d'idées.

On eût pu craindre que la dispersion des emplacements nuisît à l'ordonnance générale des constructions projetées : il n'en a rien été. Il semble au contraire que cette difficulté ait suggéré aux architectes l'idée de classifications claires, de groupements harmonieux et, par le travail considérable qu'ils ont fait, ils ont eu le mérite de formuler eux-mêmes le programme définitif de l'Exposition future.

Les concurrents ont compris, pour la plupart, qu'une exposition universelle, destinée à consacrer les progrès des arts et de l'industrie, exige des monuments de deux natures : les uns provisoires, subordonnés à l'éclat d'une grande fête internationale, les autres définitifs, devant contribuer à l'embellissement de Paris. Or, les projets les plus intéressants tendent tous par divers moyens à ce double résultat.

On sait que les Champs-Élysées et les quais forment un angle aigu et que l'Esplanade des Invalides n'est pas exactement perpendiculaire au cours de la Seine. Il y avait là un intéressant problème à résoudre pour établir la communication nécessaire entre la rive droite et la rive gauche, et la solution de ce problème a fait surgir l'idée d'une perspective à créer entre les Champs-Élysées et l'Esplanade reliés par un pont monumental. Les uns, comme MM. Hénard

(fig. 1), Gautier, Morice et Bonnier, ont osé sacrifier le Palais de l'Industrie, dont le maintien est un obstacle à l'ouverture de la voie nouvelle sur les Champs-Élysées. Les autres, comme MM. Girault, Paulin et Blondel ont cherché une combinaison qui permît de raccorder, sur une salle elliptique ou circulaire, les axes d'un nouveau palais à édifier sur l'emplacement du Palais de l'Industrie. D'autres, comme MM. Cassien Bernard et Cousin, Rey et Tronchet ont cru plus sage de conserver le palais actuel, et de combiner en vue du meilleur effet le nouveau pont des Invalides avec les bâtiments de l'Esplanade, disposés pour laisser voir au dernier plan le dôme de Mansart.

La construction d'un pont monumental semblait impliquer la création aux Champs-Élysées d'un centre artistique. C'est là en effet, à proximité de la place de la Concorde, au cœur de Paris, qu'il convient de placer l'exposition des Beaux-Arts, qui sera toujours en France la principale attraction d'une exposition universelle.

Dans cet ordre d'idées, il était important de ne point encombrer par des constructions la partie centrale de l'Esplanade, afin d'étendre la perspective nouvelle depuis les Champs-Élysées jusqu'au dôme des Invalides. MM. Cassien Bernard et Cousin ont réalisé, mieux que tous leurs concurrents, cette obligation, en établissant sur les contre-allées les palais des Colonies et les constructions pittoresques des pays soumis au protectorat de la France. MM. Paul et Charles Blondel ont adopté la même disposition. Dans le projet de M. Gautier, le fond de l'Esplanade est garni par des arènes. Presque tous les autres concurrents ont plus ou moins occupé par des bâtiments la partie centrale de l'Esplanade. MM. Girault et Eugène Hénard y placent leur Palais de l'Électricité; MM. Raulin, Esquié, Larche et Nachon leur Palais des Beaux-Arts; M. Bonnier une Salle des fêtes; M. Paulin l'Agriculture et l'Horticulture; MM. Thomas et de Tavernier le Génie civil.

Sans doute la conservation désirable des grands arbres de l'Esplanade ne permet point l'édification de constructions importantes sur les contre-allées. Il faudrait donc se résigner, si l'Esplanade devait être occupée par le Palais de l'Électricité ou le Palais des Beaux-Arts, à sacrifier la vue du dôme de Mansart.

Mais tout semble indiquer que satisfaction sera donnée à la pensée qu'ont eue quelques concurrents d'édifier aux Champs-Élysées le Palais des Arts. Quant au Palais de l'Électricité, sa place paraît être au Champ-de-Mars, au milieu des groupes industriels.

La construction d'un pont monumental est liée à la perspective

des quais de la Seine, qu'il faut respecter à tout prix. Il n'est pas une ville qui puisse offrir aux étrangers un pareil spectacle. Pourquoi chercherait-on le succès d'une exposition française dans une excentricité? Point n'est besoin de pareil moyen pour attirer et retenir à Paris ceux qui viendront y contempler les chefs-d'œuvre de notre art et de notre industrie dans leur admirable cadre. Que pourríons-nous imaginer de plus séduisant que cette vallée de la Seine longeant ici Notre-Dame et la Sainte-Chapelle, là, l'Hôtel de Ville et le Louvre, plus loin, le palais du Trocadéro? Quels incomparables

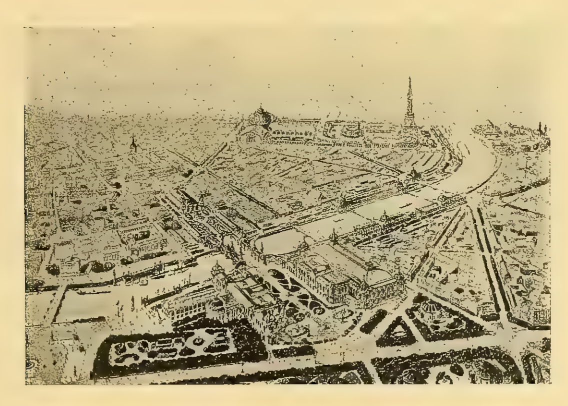


FIG. 1 — PROJET DE M. EUGÈNE HÉNARD.

Vue générale à vol d'oiseau.

effets de lumière lorsque, aux différentes heures du jour, les silhouettes de ces édifices se détachent harmonieusement en plein ciel sur la ligne des quais!

Ces considérations auraient dû proscrire toute disposition tendant à masquer les vues de la Seine. J'ai ouï dire que l'idée d'un palais construit sur le fleuve semblait d'abord avoir quelque chance d'être agréée. Peut-être pourrait-on expliquer ainsi l'erreur qu'ont commise des architectes de mérite, tels que MM. Formigé, Jacques Hermant et Courtois-Suffit, en édifiant à cheval sur la Seine d'immenses palais qui obstrueraient complètement la perspective. Dans le projet de M. Formigé c'eût été le Palais de l'Électricité, dans les projets de MM. Hermant et Courtois-Suffit c'était un Palais des Fêtes.

Cette erreur a nui singulièrement au classement de projets qui, à d'autres titres, eussent mérité d'être retenus parmi les premiers.

Si des Champs-Élysées et de l'Esplanade nous parvenons par la voie aérienne de MM. Cassien Bernard et Cousin, ou par la plate-forme mobile de M. Hénard, jusqu'au Champ-de-Mars, nous y trouverons, différemment classés, les groupes des industries diverses. A premier examen, il semble que les concurrents aient, les uns diminué, les autres augmenté les surfaces affectées aux différents groupes, si bien qu'ici le Champ-de-Mars ne forme plus qu'un vaste parc, tandis que là il est complètement occupé par des bâtiments. Ces différences tiennent surtout au parti adopté pour l'utilisation des quais de la

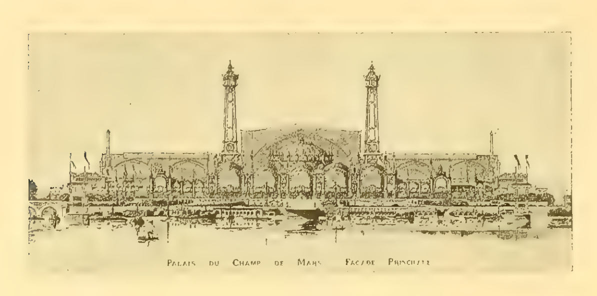


FIG. 3. — PROJET DE M. ESQUIÉ.
Façade du palais du Champ-de-Mars.

Seine qui, tantôt sont garnis par les constructions de divers groupes industriels, tantôt sont affectés aux installations provisoires de fêtes foraines.

MM. Thomas et de Tavernier n'ont conservé sur le Champ-de-Mars que des bâtiments secondaires, transformant en jardins tout l'emplacement pris en 1889 par la Galerie des machines, le Dôme central et les palais adjacents. Sans doute la façade de l'École militaire gagnerait à ce dégagement, mais on perdrait la charmante disposition de jardins et de terrasses bordés de palais, qui contribua tant au succès de la dernière Exposition.

C'est sur les quais de la Seine que MM. Thomas et de Tavernier ont concentré tout l'intérêt, et le caractère exotique de leur architecture indique suffisamment l'idée qui les a séduits.

Était-il possible de la réaliser sur les berges étroites du fleuve

sans risquer d'encombrer ces berges par des constructions trop étendues en longueur et accessibles d'un seul côté ?

Sans doute MM. Thomas et de Tavernier ont tenté d'unifier par le décor de leur architecture, imposé même à l'ancien Palais de l'Industrie, tous les bâtiments dépendant de l'Exposition. Le pont des Invalides lui-même, avec ses boutiques, aurait pris une allure italienne.

On conçoit qu'en subordonnant l'ordonnance de leur plan à la décoration des quais, les auteurs du projet n'aient point songé à l'ouverture d'une grande voie entre les Champs-Élysées et l'Esplanade, et s'ils ont eu l'excellente idée de placer les Beaux-Arts aux Champs-Élysées, ils ont dû, faute de place, occuper l'Esplanade par les constructions du Génie civil.

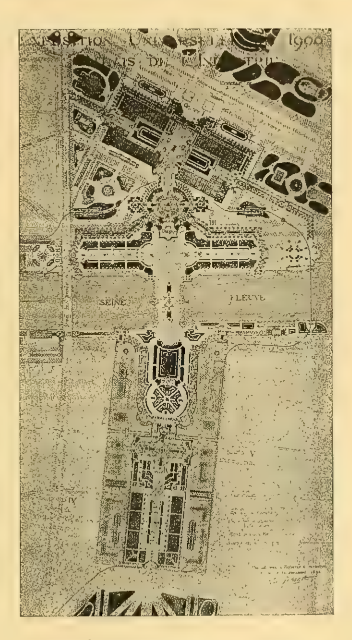


FIG. 4. — PROJET DE M. GIRAULT.
Plan partiel des Champs-Élysées et de l'Esplanade.

Tout autre serait l'effet du Champ-de-Mars dans le projet de M. Raulin. Celui-ci a établi, dans des galeries longeant les avenues latérales, les expositions industrielles, et il les a reliées à l'ancienne Galerie des machines, laissant libre pour les jardins et les terrasses toute la partie centrale du Champ-de-Mars. Au fond des jardins, s'élèverait, au centre de la Galerie des machines, le Palais de l'Électricité, dont le dôme serait certainement d'un grand effet (fig. 2).

M. Raulin a cherché à raccorder par le style les constructions du Champ-de-Mars au Palais du Trocadéro, assignant le rôle principal à cette partie de l'Exposition. Suivant une disposition usitée dans les plans de palais au XVIIe et au XVIIIe siècles, il a établi en retrait les unes des autres les galeries en bordure des jardins, qui

vont ainsi se rétrécissant jusqu'au Dôme central. Si cette idée paraît excellente, on est supris et même choqué de la progression en hauteur des divers pavillons formant une ligne ascendante vers le dôme.

Ayant sa grande ordonnance au Champ-de-Mars, M. Raulin n'a point trouvé une solution complète pour le raccordement des Champs-Élysées à l'Esplanade, où il a placé le Palais des Beaux-Arts.

M. Esquié est l'un des concurrents qui ont le mieux utilisé le Champ-de-Mars, en supprimant la tour Eiffel. Il a conservé les jardins et les terrasses, et, divisant en trois travées couvertes par de grands dômes, la Galerie des machines rétablie perpendiculairement à l'École militaire, il a distribué de part et d'autre les sections françaises et étrangères. Son Palais de l'Électricité, bien soudé à la Galerie des machines, s'ouvre sur les jardins par une façade vraiment imposante (fig. 3).

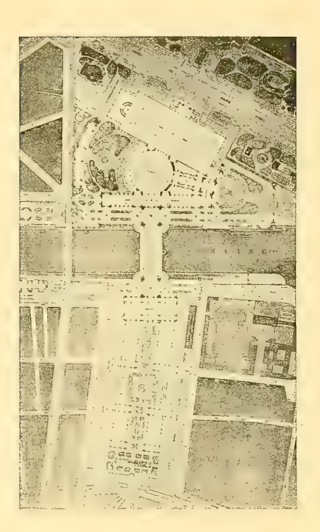


FIG. 5. — PROJET DE M. PAULIN.
Plan partiel des Champs-Élysées et de l'Esplanade.

Ce remarquable projet a été quelque peu gâté par l'affectation aux cafés-concerts de la partie des Champs-Élysées, qui devait former le joyau de l'Exposition. Sacrifiant les Champs-Élysées, l'auteur du projet n'a point cherché à créer, pour l'embellissement de Paris, une nouvelle perspective, et il a occupé l'Esplanade des Invalides par son palais des Beaux-Arts.

Le projet de M. Girault se distingue par une classification très ingénieuse et très claire des industries diverses au Champ-de-Mars. A chaque groupe est affecté un pavillon séparé, dont dépend un musée rétrospectif. C'est là une excellente idée pour l'étude comparative des procédés techniques anciens et modernes. A la tour Eiffel seraient rattachées des serres pour les expositions d'agriculture et d'horticulture; la Galerie des machines, conservée aussi, se raccorderait aux pavillons des industries diverses, remplaçant les palais des Beaux-Arts et des Arts-Libéraux de 1889. Ainsi, comm

dans le projet de M. Raulin, les jardins occupant la partie centrale du Champ-de-Mars, s'étendraient jusqu'à la Galerie des machines; mais la tour Eiffel serait conservée à l'entrée des jardins (fig. 4).

M. Girault a eu le mérite de bien définir par son projet les grandes divisions de l'Exposition future sur les divers emplacements, et son plan, notamment dans le raccordement des axes des palais à élever pour les Beaux-Arts sur les Champs-Élysées et les quais, a des qualités d'étude vraiment séduisantes. C'est par ces qualités mêmes que le projet prête, sur quelques points, à la critique : si ingénieux

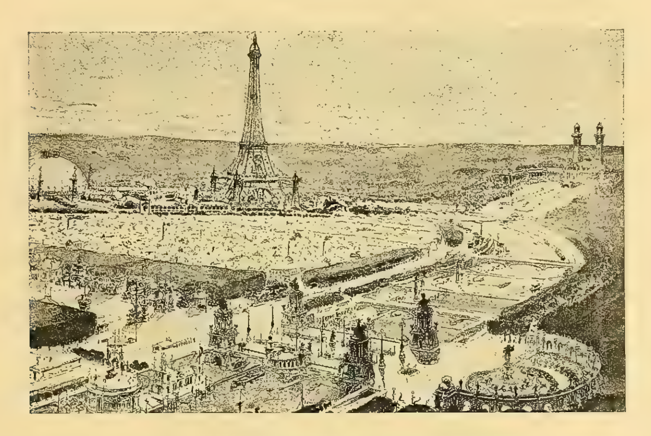


FIG. 6. — PROJET DE MM. CASSIEN BERNARD ET COUSIN.

Vue générale à vol d'oiseau.

que soit l'arrangement de la salle elliptique, devant contenir un musée rétrospectif des arts, avec le Palais de l'Industrie, on sent que la composition manque d'air, que des sacrifices trop considérables ont été faits à des formes de plan, à des développements de portiques, et que des modifications devraient être faites pour éviter en exécution la juxtaposition des bâtiments.

D'ailleurs il y avait deux partis à prendre pour relier les Champs-Élysées aux quais et à l'Esplanade : l'un établissant la communication à ciel ouvert, l'autre lui faisant traverser les palais, suivant la ligne de raccordement de leurs axes. C'est à ce dernier parti que s'est arrêté M. Girault, et il a pu prévoir ainsi des façades monumentales sur l'avenue et sur le quai. Il y a lieu de se demander si cet avantage

doit être préféré à la création d'une perspective qui, dans le projet de M. Girault, est forcément sacrifiée.

L'auteur du projet a su rendre intéressants les abords du pont des Invalides par la combinaison de places entourées de portiques, précédant d'un côté le Palais des Arts, de l'autre le Palais de l'électricité. De charmants hors-d'œuvre, tels que la tour de porcelaine, formant l'entrée de l'Exposition place de la Concorde, et les constructions pittoresques groupées sur les quais, ont contribué au succès de ce remarquable projet.

Il est singulier qu'aucun des concurrents, sauf MM. Hénard, Paulin et Blondel, n'ait cherché à tirer parti de l'inclinaison de l'avenue et des quais pour établir le nouveau palais des Beaux-Arts sur la bissectrice de l'angle des deux voies : c'eût été cependant absolument logique, puisque cette bissectrice aboutissait sur la place de la Concorde, à l'entrée même de l'Exposition, et qu'ainsi la nouvelle façade du palais des Beaux-Arts eût été visible de la place. On aurait pu même ainsi maintenir les circulations sur le quai, en abaissant la voie près du Pont des Invalides pour laisser les visiteurs circuler de plain-pied entre les Champs-Élysées et l'Esplanade.

Le palais est bien orienté dans le plan de MM. Blondel, mais la communication à créer entre les deux rives n'est point directe, et le parti n'est qu'esquissé. Dans le projet de M. Gautier, on trouve encore une idée analogue, mais le nouveau palais est masqué du côté de la place de la Concorde par un exèdre, et la solution demeure incomplète.

Dans le projet de M. Paulin, le Palais de l'Industrie est réservé aux salles de fêtes : le nouveau Palais des Beaux-Arts est construit en façade sur le quai et c'est par une rotonde destinée à l'exposition de la sculpture que se raccordent là, comme dans le projet Blondel, les axes des deux bâtiments (fig. 5).

Les classifications dans le projet de M. Paulin et dans celui de M. Girault sont presque identiques. M. Paulin place au Champ-de-Mars les industries diverses distribuées autour de galeries en croix et précédant la Galerie des machines, qui serait conservée. Le groupe des constructions au Champ-de-Mars est plus compact dans ce projet que dans ceux de MM. Raulin ou Girault : M. Paulin, n'ayant pas établi une communication directe entre les Champs-Élysées et l'Esplanade, occupe celle-ci par des constructions; il n'y avait pas lieu dans ce cas de ménager la vue du dôme des Invalides.

En mettant sur un pied d'égalité les projets de MM. Paulin et

Girault, qui ont conservé le Palais de l'Industrie doublé par des bâtiments ayant façade sur les quais, et le projet de M. Eugène Hénard qui a démoli l'ancien Palais pour le reconstruire en bordure d'une voie nouvelle, joignant les Champs-Élysées à l'Esplanade, le jury semble avoir hésité à se prononcer entre deux solutions qui présen-

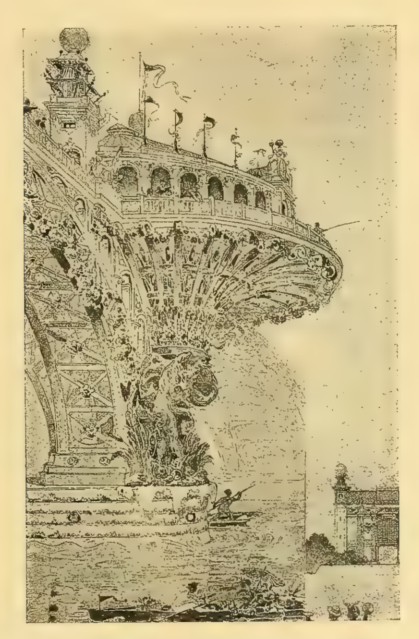


FIG. 7. — PROJET DE MM. CASSIEN BERNARD ET COUSIN.

Pont monumental sur la Seine. Détail d'une pile.

tent chacune des avantages différents. A ne considérer que des raisons d'économie ou de délais, on serait tenté de préférer la première solution à la seconde. Mais comment assurer que la construction d'un nouveau palais en façade sur le quai et les raccords qui en seront la conséquence n'équivaudront pas à une reconstruction totale, et, dans ce cas, n'est-il pas à souhaiter que l'un des plus beaux quartiers de Paris reçoive une décoration définitive, assez complète pour survivre à l'Exposition?

Telle est sans doute l'idée qui a déterminé M. Hénard à reconstruire, suivant une nouvelle orientation, le Palais des Beaux-Arts en bordure de l'avenue conduisant à l'Esplanade, et à élever en regard un autre palais pour l'exposition de l'Enseignement des lettres, arts et sciences. L'idée est excellente, mais l'auteur du projet n'en a pas tiré tout le parti possible, en négligeant l'effet décoratif des façades sur les Champs-Élysées et les quais. D'ailleurs M. Hénard n'a point prolongé sa perspective nouvelle jusqu'au dôme des Invalides : il a, comme M. Girault, placé au centre de l'Esplanade son Palais de l'Électricité.

L'idée du dôme, coupant en deux parties l'ancienne Galerie des machines, aurait l'avantage de grandir un monument qui manquait d'échelle. L'affectation de ce dôme à un Palais des Fêtes reléguerait un peu loin une salle qu'on souhaiterait plus accessible. Pour utiliser la partie centrale de la Galerie des machines, M. Hénard la rétablit dans le Champ-de-Mars, perpendiculairement au Palais des Fêtes, et il y place l'exposition d'agriculture.

C'est sur les bords de la Seine, desservis par une plate-forme mobile, que seraient exposées les machines, un peu éloignées peut-être des produits des mines et de la métallurgie.

Des constructions secondaires, notamment un Palais des Illusions, où l'architecte tire parti d'une propriété de l'hexagone pour couvrir entièrement de miroirs la surface des murs, égaieraient les jardins du Champ-de-Mars.

Le projet de M. Hénard est l'un de ceux où sont tracées le plus clairement les grandes lignes de l'Exposition de 1900.

C'est par des qualités différentes que se distinguent deux autres projets, celui de MM. Cassien Bernard et Cousin et celui de M. Gautier, qui dénotent chez leurs auteurs un tempérament prime-sautier et des audaces souvent heureuses (fig. 6).

Il est une partie du projet de MM. Cassien Bernard et Cousin qu'on souhaiterait de voir réaliser sans aucun changement, celle qui forme, au droit de l'Esplanade des Invalides, la liaison entre les deux rives de la Seine. Le pont en fer à tablier évidé pour laisser passer la lumière, soutenant, en encorbellement de chaque côté, sur une pile unique, une vaste rotonde, est une vraie trouvaille, et l'on peut voir par les détails de la pile le parti que les auteurs sauraient en tirer. Quelle charmante application du fer, et comme elle serait plus intéressante que celle qui fut faite sans but en 1889 à la tour de 300 mètres! (fig. 7).

La conservation du Palais des Champs-Élysées laisse incomplet le raccordement du quai à l'avenue; mais, en véritables artistes, MM. Cassien Bernard et Cousin ont imaginé, pour décorer la place à l'entrée du pont, un portique demi-circulaire dont la terrasse se prêterait à une exposition de fleurs.

La vue perspective, jointe au projet, rend compte de cette disposition vraiment excellente et de la perspective qui s'ouvrirait depuis le quai jusqu'au dôme des Invalides, à travers l'Esplanade, bordée par

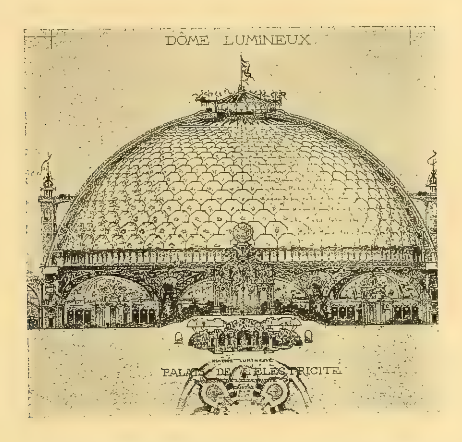


FIG. 8. — PROJET DE MM. CASSIEN BERNARD ET COUSIN.

Coupe sur le palais de l'Électricité.

les palais des Colonies et les constructions pittoresques des pays de protectorat.

Pourquoi MM. Cassien Bernard et Cousin ont-ils été trop sages, trop conservateurs? Gardant au Champ-de-Mars les Palais des Beaux-Arts et des Arts Libéraux sans en changer l'affectation, ils n'ont pas eu l'idée de créer aux Champs-Élysées ce centre artistique que semblait commander la disposition même de leur pont des Invalides. C'est sans doute une erreur, mais le projet révèle des qualités si brillantes, si originales, qu'il semblait devoir occuper l'une des premières places.

D'ailleurs toutes les parties du projet ont été traitées avec le même talent. C'est au Champ-de-Mars que MM. Cassien Bernard et Cousin placent leur Palais de l'Électricité (fig. 8) construit sur plan

octogonal et couronné par un dôme à double couverture de verre; les claveaux, remplissant les divisions de l'ossature métallique, seraient combinés de façon à se prêter à des jeux de lumière. Autour du Palais de l'Électricité seraient les galeries des industries diverses au nombre de cinq. La tour Eiffel serait conservée, mais munie aux angles de pylones contenant des ascenseurs verticaux et reliés par des passerelles avec la première plate-forme [1].

LUCIEN MAGNE.

(*La suite prochainement.*)

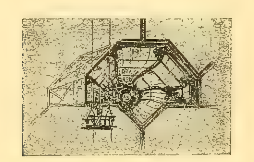
1. Le *Journal officiel* du 29 décembre 1894 a publié la liste des lauréats :

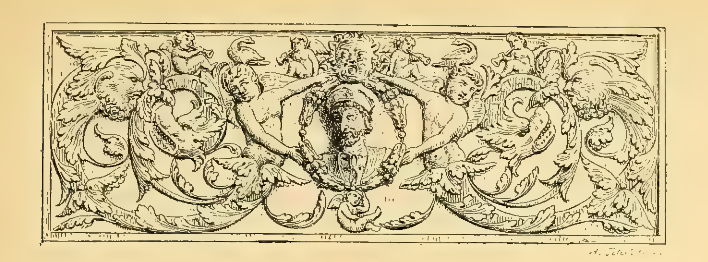
Premières primes : MM. Girault, Eug. Hénard, Paulin.

Deuxièmes primes : MM. Cassien Bernard et Cousin, Gautier, Larche et Nachon Raulin.

Troisièmes primes : MM. Blavette, Esquié, Rey et Tronchet, Sortais, Toudoire et Pradelle.

Quatrièmes primes : MM. Bonnier, Hermant, Louvet et Varcollier, Masson, Detourbet, Mewes, Thomas et de Tavernier.





A PROPOS

DE

QUELQUES PORTRAITS DE FRANÇOIS IER

Un peintre nommé Barthélemy Guéty, et surnommé Guyot, eut certainement l'heur de plaire à François Ier, car il resta plusieurs années à son service de la manière la plus particulière. Employé, avant 1515, à raison de 80 livres par an, nous le trouvons, dès 1516 (et probablement dès 1515, mais le compte nous manque), peintre du roi aux appointements de 180 livres. Il passe ensuite à 200.

Les peintres du roi avaient alors le titre de « valet de chambre », ce qui les assimilait aux gentilshommes de service, après les chambellans. En 1519, François Ier divisa ses valets de chambre en deux classes : ordinaire et extraordinaire ; tous les artistes furent versés dans la catégorie extraordinaire ; Guéty seul resta ordinaire.

L'année suivante, en 1520, François Ier déclassa les artistes et les littérateurs ; il fit ce qui excitait si fort l'indignation de Léonard de Vinci[1], — et ce qui se comprend difficilement de la part d'un *Père des lettres* : ses artistes descendirent au rang de « valets de garde-robe », c'est-à-dire à côté du tailleur et du cuisinier. Dans cette décadence, la distinction d'ordinaires et d'extraordinaires subsista cependant, Guéty resta encore seul ordinaire, jusques et y compris l'année 1523. En 1524, il a disparu [2].

On pourrait croire qu'il mourut ou que tout au moins il tomba en disgrâce. Nullement; il céda la place au peintre personnel de

1. Ms. Asburnham[2], publié par M. Charles Ravaisson-Mollien. (*Les Manuscrits de Léonard de Vinci.*)

2. Bibliothèque nationale, ms. fr., 21,449.

Louise de Savoie, Petit-Jean Champion, qui, à partir de 1528, resta seul en titre avec Jannet Clouet[1] : cependant Guéty vivait toujours, et même il travaillait pour le roi, mais librement[2], et à bon prix. M. de la Borde a publié, en la rapportant à la fin de 1532, une quittance de 300 livres relative à des dessins, à des études pour peintures murales, et à la façon de deux livres d'heures enluminés. On voit, par là, que, même vers la fin de sa carrière, Guéty n'aborda point la peinture proprement dite ; qu'il fut dessinateur et enlumineur. M. Paul Durrieu s'est fondé sur ce fait pour lui attribuer un très beau manuscrit de la bibliothèque de Dresde et plusieurs célèbres manuscrits de Paris.

Ce que nous venons de dire nous incite à porter à l'actif du même Guéty une remarquable miniature de 1512, offerte à François Ier pour le jour de ses dix-huit ans, et où se trouve un exquis portrait de François et de sa sœur. Cette miniature, que nous avons récemment reproduite[3], accompagne une pièce de vers, plus que médiocre, d'un certain *Joannes Molinus*, poète de circonstance, que nous ne connaissons que par des vers adressés à André d'Epinay, archevêque de Lyon. Tout porte à croire que le manuscrit fut offert au prince par sa sœur elle-même, car la miniature représente une scène familiale et intime : Marguerite de Valois amenant son frère (alors acquis à une vie un peu joyeuse) aux pratiques religieuses et militaires, représentées l'une par un crucifix, l'autre par un coq. Le talent de Guéty et sa situation dans la maison du prince autorisent peut-être à lui faire honneur de cette jolie œuvre.

Grâce à la libéralité de Mgr le duc d'Aumale, nous avons pu reproduire également, et nous donnons ici un autre portrait de François jeune, bien digne de fixer l'attention. Il ne s'agit plus, cette fois, d'enluminure, mais d'une peinture sur bois, assez large, que M. Lafenestre a excellemment jugée de prime abord, dans les termes suivants :

« Quelle tête fière à la fois et séduisante nous montre ce comte d'Angoulême, de mine affable et quelque peu languissante, sous la longue retombée de son épaisse chevelure blonde! Comme il porte bravement son riche justaucorps en brocart d'or, largement décolleté

1. V. le relevé des comptes, à l'appendice du volume de M. Bouchot, *Les Clouet.*

2. Cependant M. de la Borde a publié, à la date de 1532, un reçu signé par lui d'un *quartier* de gages.

3. *Louise de Savoie et François Ier, Trente ans de jeunesse,* par R. de Maulde la Clavière. Paris, Perrin, in-8°.

et crevé de satins bleus, sa toque noire à plume blanche, où brille l'enseigne d'or à figure allégorique! Nulle brusquerie dans le découpage de ce jeune profil, délicatement modelé sur le fond verdâtre! L'air de famille avec François Ier saute aux yeux; on a pu même prendre ce personnage tantôt pour le fils, tantôt pour le père. Que ce soit Charles ou bien François, l'œuvre se place entre 1490 et 1515, et nous donne certainement la manière d'un peintre en renom qui n'est pas le vieux Clouet de Bruxelles, à qui l'on doit supposer un air plus flamand [1]. »

M. Lafenestre a parfaitement raison; la facture rentre bien dans le cycle indiqué. Et, si, au point de vue purement historique, nous poussons plus loin nos conclusions, nous arriverons de suite à ne pas trouver dans ce jeune homme, de dix-huit à dix-neuf ans, au duvet naissant, le père de François Ier, qui mourut le 1er janvier 1496, à l'âge de trente-six ou trente-sept ans.

Pour François, nous sommes plus à l'aise; son iconographie est très riche; peu de princes ont aussi souvent occupé la palette, et on peut suivre pas à pas ses transformations physiques. Le portrait de Chantilly nous donne une ressemblance frappante.

Chronologiquement, ce portrait vient immédiatement après la miniature dont nous avons parlé plus haut, et qui se réfère à une date certaine : le 12 septembre 1512. Il doit être de 1514. Les traits ont un peu vieilli; ils gardent une certaine morbidesse, la barbe hasarde à peine son apparition, et cependant l'expression a sensiblement changé; l'œil a pris plus d'acuité et de fixité, la gaieté est plus contenue. La bouche surtout indique un jeune homme qui a mordu à la vie. Il y a aussi dans l'ensemble une expression alanguie, qui jure un peu avec la solidité de la carrure. L'histoire morale de François Ier à ce moment explique assez tous ces indices.

Quel est l'auteur du portrait? Nous possédons un fragment de l'expédition originale d'un compte de la maison de François Ier à ce moment, et nous y trouvons le nom d'un peintre, dénommé *le Matelot* [2].

1. *Maîtres anciens*, Paris, Renouard, 1882, p. 211.

2. Le texte porte : « A Legier Prechent Cochon et au Mathelot painctres de mondit seigneur, a LX s. l'aune (il s'agit d'une distribution d'étoffes) XL liv. X s. » Mais ce texte n'est lui-même qu'une expédition, et il faut se défier de l'*s* de « paintres ». Quant au personnage nommé le premier, on peut sans doute y voir un nommé Légier Prégent dit Cochon, à moins qu'on ne préfère le découper en trois personnes. Ajoutons que le nom de *Prégent* et le surnom de *Matelot* laissent une impression bretonne, ce qui pourrait s'expliquer par le fait que François Ier

Il semble assez naturel d'attribuer un portrait, d'allure évidemment officielle, au peintre officiel[1]. Mais qui était *le Matelot*, dont nous ne connaissons pas, quant à nous, d'autre mention, et qui ne reparaît plus, du moins sous ce sobriquet? Faut-il attribuer le sobriquet à Guéty? Ce serait une pure hypothèse, difficile à admettre, car, d'un côté, Guéty, dit *Guyot*, était déjà pourvu d'un sobriquet, qu'il conserva; d'autre part, le portrait n'est pas de la main du miniaturiste de 1512, lequel se rapproche bien plus de ce que nous savons de Guéty, et du caractère spécial de son talent. Mais alors, comment apparut et comment disparut ce *Matelot*, ignoré jusqu'à présent? Nous ne savons.

Il y a là, de tous points, un petit problème que nous signalons, dans l'espoir qu'il se résoudra peut-être par la suite.

En 1514, la vignette initiale du Livre des Machabées[2], offert au duc de Valois par Charles de Saint-Gelais, nous fournit aussi un petit portrait de François, mais sans ressemblance. La Bibliothèque nationale de Paris possède de ce livre un fort bel exemplaire sur vélin[3], et l'enluminure ne nous vaut qu'un témoignage curieux; elle nous montre François en chevalier, tout brillant, tout ruisselant d'or, bien conforme à la description que nous en avons tracée nous-même, d'après ses propres comptes.

R. DE MAULDE LA CLAVIÈRE.

devint, en 1514, duc de Bretagne par son mariage avec Claude de France, après la mort de la reine....

1. En 1514, François employa aussi le vieux peintre du roi, Jean Bourdichon; mais Bourdichon, éternellement voué aux bannières, fut seulement chargé d'*armorier* quatre bannières de trompettes pour les châteaux d'Angoulême et de Cognac, et une cotte d'armes. Il reçut pour ce travail spécial 21 livres (Archives nationales, KK. 240, f° 23), et n'était pas pensionné. Sa manière, qui nous est authentiquement connue par les *Heures d'Anne de Bretagne*, ne permet guère d'ailleurs de lui attribuer le portrait dont nous parlons.

2. *Les excellentes, magnifiques et triomphantes Croniques des tres louables et moult vertueux faictz de la saincte hystoire de bible...*, etc., imprimé par Antoine Bonnemère. Paris, 1514, in-f°.

3. Vélins, n° 1127.



Heliog Ducourtioux & Huillard

FRANÇOIS 1er JEUNE
attribué au Mathelot
(Collections de Chantilly)

Gazette des Beaux-Arts — Imp A Clément Paris



LA RÉSURRECTION DE LAZARE

TRIPTYQUE DE NICOLAS FROMENT

Dès le mois de décembre 1878, notre éminent confrère, M. Paul Mantz, avait ici même signalé un triptyque des *Offices* de Florence, signé Nicolaus Frumenti. Après avoir constaté que ce nom s'identifie avec celui de Nicolas Froment, auteur d'un autre triptyque, le célèbre *Buisson ardent* de la cathédrale d'Aix[1], M. Mantz donnait une courte description du retable conservé à Florence qu'il empruntait au catalogue des *Offices* de 1869 ; il annonçait l'intention de l'examiner de plus près et d'en parler plus à loisir, souhaitant que des recherches fussent faites dans les archives de France et d'Italie, insistant sur l'intérêt que nous aurions tous à connaître la réelle patrie du peintre. D'autres préoccupations ont malheureusement détourné M. Paul Mantz de cet examen complémentaire. Qu'il nous soit permis, à la suite d'une excursion à Florence, non pas de remplir cette tâche trop lourde pour nous, mais au moins de donner une description exacte et consciencieuse du triptyque des *Offices* traduite des *Inventaires de la Galerie des Offices*, numéro 744, et d'offrir à nos lecteurs, grâce à la bienveillante autorisation du ministre d'État d'Italie, une reproduction qui leur permettra de juger cette importante composition[2].

Le retable, classé parmi les œuvres de la *Scuola fiamminga*, est placé, à son grand désavantage, dans un cabinet mal éclairé, et les fonds se sont assombris.

Au centre, Lazare à mi-corps se lève d'une tombe de marbre de forme rectangu-

1. Voir à propos du *Buisson ardent* notre étude publiée dans la *Gazette*, en avril 1877.

2. Une comparaison de cette reproduction avec la gravure du *Buisson ardent* qui accompagne notre étude de 1877 ontrera l'étroite parenté des deux œuvres.

laire ; saint Pierre, incliné vers la terre, détache des poignets du ressuscité la bandelette qui les enveloppait ; plus en arrière, vers le milieu, le Sauveur, de face, les yeux baissés vers Lazare et le bénissant. Treize autres personnages se tiennent aux côtés du Christ[1] ; parmi ceux-ci, Marthe et Madeleine qui applique sur son nez le linge blanc descendant le long de sa tête. Sur le manteau du Sauveur, on lit en lettres dorées verticalement disposées : *Laxare veni foras.*

Sur le vantail de droite, à l'intérieur, Madeleine oignant les pieds du Rédempteur, pendant la cène du Pharisien. Le Sauveur, assis à une table à gauche, étend vers Madeleine, agenouillée du côté opposé, son pied droit que celle-ci soutient de sa main gauche, tandis qu'elle étend l'autre main pour l'oindre avec le baume contenu dans un vase posé près d'elle sur le pavé. Au côté gauche de Jésus, saint Pierre, assis, divise le pain ; plus au fond, quatre autres personnages, dont l'un buvant. Devant le Christ, un pharisien, la main gauche à la ceinture, la droite tendue comme pour censurer l'opération de Madeleine. Sur la bordure dorée du bas, on lit en lettres noires à initiales rouges : *Laxarus unus ex discubentibus.*

A l'intérieur de l'autre vantail, à droite, Marthe s'agenouille, les mains jointes, en face du Sauveur, debout sur la gauche. Derrière lui, cinq personnages dont le plus rapproché, vêtu de rouge, tient un livre dans sa main gauche. Le fond représente la campagne avec des vues de ville ; dans le lointain, sur la bordure dorée inférieure du côté gauche, se lit en noir, avec initiales rouges : *Ego sum resurrectio et vita* ; et dans le bas, en pareille écriture : *Domine, si fuisses hîc, frater meus non fuisset mortuus.*

Au revers du volet droit, trois personnages qui semblent figurer comme les donateurs. Le plus important des trois est un prélat agenouillé, à face pleine, à tête chauve, les mains jointes, avec des anneaux aux pouces et aux annulaires, revêtu du rochet, du camail rouge et de la chausse d'hermine ; devant lui, une banquette sur laquelle il pose un livre ouvert. A sa droite, s'agenouille un autre personnage vêtu de noir ; derrière celui-ci, un jeune homme habillé de vert, dont la main gauche serre un pommeau de masse d'armes ou d'épée. Dans le haut, au-dessus du paysage, pend un écu de noblesse à fond d'azur, sur lequel, au centre, se détachent un calice d'or, aux côtés deux étoiles d'or, et au-dessous une hostie blanche. La même armoirie est reproduite au bas du volet, sur le côté de la banquette.

Au revers du volet gauche, apparaît la sainte Vierge avec saint Jean-Baptiste dont le bras est nu. Le divin Enfant tient un bouquet de fraises dans la main gauche. La Madone, vêtue d'une tunique et d'un manteau blancs, à franges ornées de joyaux, ses blonds cheveux dénoués sur les épaules, porte sur la tête une couronne brillante de pierreries.

Le châssis extérieur des volets est peint de deux couleurs, alternativement lie de vin et vert sombre ; au bas, sur toute la longueur des deux volets, l'inscription suivante, en caractères blancs et lumineux : *Nicolaus Frumenti absolvit hoc opus XII° KL Junii M°CCCCLXI°.* Hauteur : B^{s}. 3 — Largeur : B^{s}. 2. 5. 6 (1^{m},50 de large sur 1 mètre de haut). Cadre architectural, intérieur tout doré.

Ce retable qui faisait partie de l'Académie des Beaux-Arts de Florence est entré

1. Jésus est vêtu d'une tunique violet sombre. Madeleine porte la robe rouge, et Marthe une cape bleue et la robe couleur vert olive.



LA RÉSURRECTION DE LAZARE, PAR NICOLAS FROMENT.

(Galerie des Offices, à Florence.)

aux *Offices* à la suite d'un échange contre un Taddeo Gaddi. Voici la note que nous tenons du directeur des *Offices* relativement à cet échange :

« Pour que l'Académie dédommage la Galerie royale de cette cession, je croirais convenable que l'Académie fît remettre à celle-ci un autre retable d'un ancien maître *flamand*, garni de volets et représentant la *Résurrection de Lazare*. Cette peinture qu'il est permis de classer comme étrangère à la collection de l'Académie, composée presque exclusivement d'œuvres nationales, serait mieux appropriée à la nature d'un musée de toutes les écoles et de toutes les nations, comme est celui de la Galerie royale de Florence. »

Quoique attribué tour à tour à l'école flamande ou à l'école allemande, le triptyque de Florence est sans doute d'une main française ; le nom même de Nicolas Froment et la mention de ce nom dans les comptes du roi René, avec la désignation significative de « peintre d'Avignon », prouvent assez cette origine. Que l'auteur ait subi l'influence flamande, quelque peu germanique, imposée aux œuvres d'art de cette époque, c'est ce qui se reconnaît aisément ; toutefois, dans le *Buisson ardent*, postérieur de quatorze ans au retable des *Offices*, on le voit se dégager de cette influence étrangère et prendre un caractère plus français.

P. TRABAUD.





CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

L'ART VÉNITIEN A LONDRES, A PROPOS DE L'EXPOSITION DE LA NEW GALLERY

I. — LES VIVARINI, CRIVELLI, JACOPO BELLINI, MANTEGNA

Pendant longtemps la critique s'est occupée presque exclusivement de l'art florentin, aux dépens de l'art vénitien. La supériorité de composition et la pureté de dessin des maîtres toscans expliquent cette préférence de la part d'une esthétique qui sacrifiait volontiers les qualités picturales à l'idée et au sentiment. On était trop porté à croire que toute œuvre bien pensée et bien dessinée répond à toutes les exigences de la peinture. En vertu de cette tendance, les coloristes ont été relégués au second plan par nos devanciers. Peut-être encore Vasari est-il un peu responsable de cette trop longue indifférence pour les Vénitiens : son volumineux ouvrage si riche en renseignements de toute sorte sur les maîtres de l'Italie centrale, qu'il a connus *de visu* ou par une tradition immédiate, ne nous fait connaître que les plus grands noms de Venise, où l'auteur avait séjourné à peine une quinzaine de mois. C'est dans les *Meraviglie dell'arte* de Ridolfi, écrivant au XVIIe siècle, qu'on commence à trouver certaines informations, d'ailleurs peu précises, sur l'École vénitienne. Mais il a fallu attendre, pour que cet art fût pleinement apprécié, que la peinture moderne accordât au coloris, cette qualité dominante des maîtres vénitiens, toute l'importance qu'il mérite. Alors, en France et en Angleterre, en Allemagne plus tard, les artistes furent amenés à étudier de plus près ces incomparables coloristes de la ville des doges. L'histoire de l'art suivit ce mouvement : les musées furent explorés, les archives et les bibliothèques fouillées, et de ces recherches consciencieuses sortirent quelques ouvrages bien documentés, depuis l'*Histoire des peintres*, de Charles Blanc, et l'excellent livre de Crowe et Cavalcaselle jusqu'aux *Études critiques sur la peinture italienne*, de G. Morelli et *the Venitian painters of the Renaissance*, de M. Berenson, qui a dressé, à la suite de longs voyages et d'érudites investigations, un catalogue des tableaux vénitiens dispersés dans les musées et les galeries de l'Europe.

Une preuve saillante de l'intérêt croissant provoqué par les Vénitiens est l'exposition qui vient de s'ouvrir à la *New Gallery* de Londres. Elle réunit plus de trois cents tableaux, nombre de dessins, sculptures, bronzes, céramiques, verreries, dentelles, reliures de livres, etc. Quoiqu'on regrette de n'y point rencontrer plus d'un tableau de premier ordre, dont les amateurs n'ont pas voulu se dessaisir, une promenade à travers cette exposition, surtout si on la fait suivre d'une visite à la *National Gallery*, donnera de l'art vénitien une idée générale qu'on ne pourrait se faire ailleurs, en dehors de Venise et des provinces qui appartenaient autrefois à la Sérénissime République. Le moment semble donc favorable pour une rapide étude de l'art vénitien à Londres, à l'aide d'une double visite à Regent-street et à Trafalgar-square.

Le développement de la peinture vénitienne s'accomplit avec une rapidité prodigieuse, surtout si on le compare au progrès plus continu, mais plus lent, de la peinture florentine. La gravure allemande offre seule un second exemple d'un pareil phénomène. Soixante-dix ans à peine s'écoulent entre les premiers essais, tels que la *Passion*, de 1446, du Cabinet des estampes de Berlin, et la perfection atteinte dans le *Chevalier, la Mort et le Diable* (1513), ou dans la *Mélancolie* (1514), de Dürer. De même les tableaux d'autel de Murano de 1440-1446 ne présentent que l'apparence d'un art encore peu expressif et dénué de mouvement, hésitant et embarrassé ; quelques dizaines d'années plus tard, Titien donne l'*Assunta* (1518) ou le tableau d'autel de la famille Pesaro (1526). Et pendant cette période si courte qui sépare l'école de Murano du Titien, on saisit une chaîne ininterrompue de grands artistes. D'une part, Alvise Vivarini, tout en concevant ses tableaux d'autel dans le genre de l'école primitive, donne à ses Vierges et à ses saints une expression profonde et pénétrante inconnue à ses prédécesseurs et qui exerce sur d'autres Vénitiens une influence décisive qu'on n'a pas suffisamment notée ; puis Carlo Crivelli met dans ses tableaux, surtout dans ses *Pietà*, une passion toute nouvelle ; d'autre part, les Bellini, et surtout Jacopo et Giovanni, escortés de la foule de leurs élèves et imitateurs, engendrent le doux et mystérieux Giorgione, qui nous introduit dans la grande époque de la peinture vénitienne.

Toutefois les primitifs indigènes n'étaient pas capables d'exécuter les ouvrages monumentaux que la Seigneurie de Venise commandait alors à la gloire de la patrie et pour l'ornement de la salle où se réunissait le grand Conseil des patriciens. La preuve en est qu'au commencement du xve siècle, vers 1420, Venise appelait de l'étranger les deux maîtres qui semblaient aux contemporains les premiers de leur temps : Gentile da Fabriano et Vittore Pisano. Ces deux grands artistes ont éveillé l'art vénitien, et, à ce titre, ils sont comptés parmi les membres de cette école. Ils portaient en eux d'ailleurs les qualités propres à la nature vénitienne : l'un, la perspicacité, l'acuité de vision et d'expression, surtout dans le portrait ; l'autre, le penchant à la mise en scène épique, quoique représentée dans un milieu réel.

Pour prouver quelle immense influence Gentile et Pisano ont exercée sur l'école vénitienne, nul tableau ne paraît mieux fait que l'*Adoration des Mages*, d'Antonio de Murano, au Musée de Berlin (tableau que Morelli attribue à la jeunesse du maître, entre 1435 et 1440, avant sa collaboration avec Giovanni d'Allemagna [1]). Si, par sa composition, cette œuvre rappelle à première vue Gentile da Fabriano (la comparer

1. *Galerie de Berlin*, p. 73.

avec le tableau de Gentile offrant le même sujet à l'Académie de Florence), les têtes des personnages, pour la plupart de profil, font penser immédiatement à Pisano, à ses médailles surtout, par la pureté des lignes et la finesse du modelé. Plus que tout autre, ce tableau nous montre à quel degré Gentile et Pisano appartiennent à l'École de Venise, comme ils font comprendre la première phase de son développement. Aussi aurait-on voulu voir ces deux maîtres, le premier surtout, figurer à la *New Gallery* ; malheureusement, les Pisano et les Gentile da Fabriano sont presque introuvables; d'ailleurs, le beau *Saint-Eustache* de Pisano, appartenant à lord Ashburnham, avait été vu dans une exposition trop récente pour être de nouveau offert au public.

Mais au moins Pisano est rappelé par un de ses élèves, Stefano da Zevio, dont la *Vierge assise sur l'herbe entourée d'anges* (appartenant à M. Fairfax Murray [1]) a ces grâces primitives, tout imprégnées d'une foi profonde, qu'on retrouve chez les maîtres de Cologne. Un large manteau blanc, avec des ornements de couleurs bleu et rouge, couvre les épaules de Marie. Un tableau analogue du même auteur est conservé au Musée de Vérone.

Avant d'entrer à Murano avec les Vivarini, signalons à la *New Gallery* un petit *Saint Marc*, œuvre de Giambono (n° 200, à M. Mond), peintre connu par le tableau d'autel de l'Académie de Venise et par des mosaïques à Saint-Marc et dont on voit à l'exposition d'hiver de la *Royal Academy*, qui vient de s'ouvrir, une *Vierge et l'Enfant*, signé *Michael Johannes Bono Venetvs pinxit* (n° 136, à sir F. Leighton). Cette madone n'est pas sans rappeler les Vierges de Jacopo Bellini.

L'école de Murano ne peut être qu'insuffisamment représentée en dehors de l'Italie. Pour étudier les grands tableaux de ces artistes, chez lesquels la sculpture en bois joue un assez grand rôle, il faut aller soit à Venise, à l'Académie et à San-Zaccaria, où l'on voit trois de leurs polyptyques, soit au Latran de Rome, où l'on trouve une œuvre d'ensemble de cette école sous sa forme primitive, très bien conservée, avec une statue de saint Antoine abbé, en bois, sculptée et peinte. Bartolommeo Vivarini figure à l'Exposition avec une *Mort de la Vierge*. (N° 44, appartenant à M. Ch. Butler). Au milieu Marie, couchée sur la bière, entourée par les Apôtres qui, tous à genoux, élèvent leurs regards vers le Christ apparaissant dans la *mandorla* bleue, portée par les anges. Sur le côté, saint Laurent et saint Etienne. Le tableau, quoique fait avec le concours d'élèves, est authentique, comme le prouve l'inscription suivante : OPVS. FACTVM. VENETIIS. PER. BARTHOLOMEVM. VIVARINVM. DE MVRIANO. 1480. En somme, une œuvre peu agréable, où toutes les couleurs sont employées, sans être fondues, et à laquelle ces nombreuses têtes de vieillards regardant en haut donnent quelque monotonie. A la *National Gallery* (où l'on rencontre deux panneaux d'Antonio da Murano), on conserve une Vierge de Bartolommeo. Mais pour comprendre jusqu'à quel degré de beauté cet artiste a su s'élever, il faut s'arrêter devant la *Vierge entourée de saints* (de 1469), de la Galerie de Naples, où une haie de roses dérobe ce monde tranquille aux yeux profanes, et où des anges, cariatides du xve siècle, portent sur leurs épaules des vases d'où sort la guirlande de fruits traditionnelle. L'intérêt de cette œuvre est encore augmentée par les rapports indiscutables que l'on constate entre cette Vierge avec l'Enfant qui dort sur ses genoux, et les débuts de Giovanni Bellini, dont nous rencontrerons un spécimen à l'exposition.

1. N° 77 du *Catalogue*.

Attribuée à Bartolommeo Vivarini, mais sans rien qui rappelle ses tableaux authentiques, est une *Vierge avec l'Enfant debout sur une balustrade* (n° 33, appartenant à M. G. Mc. Neil Rushforth). Certaines parties, surtout le corps de l'Enfant, semblent dans le goût de Mantegna, tandis que la Vierge trahit plutôt le style de Carlo Crivelli, quoique sa main soit d'un moelleux inconnu à cet artiste, qui aime à faire voir la structure anatomique sous la peau. D'autre part, la petite niche qui abrite la Vierge, aux pilastres finement décorés, la couronne de fruits dans le haut, se rattacheraient, bien que d'une facture plus primitive, à l'école de Padoue. Dans le fond, un paysage assombri par le soleil couchant, de gros nuages traversant le ciel, un petit arbre courbé comme sous un orage : paysage qui ne saurait être du XVe siècle et qui a été, comme le prouvent les débris de fond d'or du panneau primitif, superposé au XVIe siècle, par un peintre dans le genre de Schiavone.

Du dernier Vivarini, Luigi ou Alvise, on rencontre rarement un ouvrage en dehors de Venise. C'est là qu'on peut comprendre la grandeur et la dignité sévère qu'il a su donner à ses figures. Tel le *Saint Jean*, à l'Académie de Venise, qui unit à la beauté du dessin un grand charme de couleur; tel surtout, à la même galerie, ce *Saint Antoine* qui peut être placé à côté des saints de Mantegna. Ailleurs, l'artiste n'est dignement représenté qu'au Musée de Berlin, avec un grand tableau d'autel qui, au dire de Morelli, « est non seulement l'ouvrage le plus considérable du maître, mais encore un des tableaux les plus importants du XVe siècle. Alvise Vivarini se montre ici aussi noble et aussi vigoureux que Bartolommeo Montagna; seul, Giovanni Bellini aurait pu exécuter une œuvre de cette valeur dans les dix dernières années du XVe siècle »[1]. Il reste acquis qu'Alvise a dû exercer une grande influence sur quelques artistes de la génération suivante, comme Montagna et Cima da Conegliano.

On attribue à Alvise trois petits tableaux (n° 6, à Mrs. B. W. Currie), formant une prédelle, la *Mort de la Vierge et les Apôtres*, mais s'ils sont de lui, et nous en doutons[2], ils ne donnent pas la moindre idée de ses qualités. Par comparaison, suivant M. Berenson, dont on connaît la compétence en ces matières, il faut restituer à Alvise le charmant petit portrait de jeune garçon, exposé sous le nom d'Antonello de Messine (n° 142, à M. G. Salting), et qui, en effet, n'a rien de commun avec le grand maître. La pâte a la densité et la transparence de l'émail; la facture est d'une extrême perfection sans aucune minutie, due à la hauteur de la conception [3].

Sous l'influence des Vivarini, et surtout de Bartolommeo, se développe Carlo Crivelli, tout en se rapprochant par certaines qualités de l'École de Padoue. Sa parenté avec les Vivarini est attestée par son curieux petit tableau de la Galerie de Vérone, comparé avec la Vierge de Bartolommeo, à Naples. Certaines analogies dans quelques parties de ces deux œuvres, presque contemporaines, notamment dans la tête de la Vierge et même dans la forme de la bouche, trahissent l'action directe de Vivarini sur Crivelli. D'autre part, cette couronne de fruits au-dessus de la tête de la Vierge, qu'on retrouve si souvent chez Crivelli, vient de Padoue, et la

1. *Galerie de Berlin*, p. 76.

2. A notre avis, ils appartiennent plutôt à l'École de Vicence.

3. Nous n'osons nous prononcer sur cette attribution de M. Berenson, ne connaissant pas un autre portrait de la même main, dans la collection Layard ; mais nous attendons sur ce point quelques éclaircissements de l'ouvrage dont M. Berenson annonce la très prochaine publication : *Lorenzo Lotto. An essay in art criticism.*

laideur des enfants fait penser à un maître de cette école, à Gregorio Schiavone[1].

On sait que l'Angleterre est très riche en œuvres de Crivelli; ce n'est qu'à Londres et au Musée Brera, de Milan, qu'on peut étudier ce maître si plein de caractère. L'exposition compte dix tableaux donnés sous son nom. La composition la plus étendue (nº 5, à MM. G. Milner Gibson Cullum), une Vierge adorée par des anges et entourée de quelques saints, semble trop faible pour être du maître lui-même. A la première période de son activité appartient la Vierge sur le trône qui tient l'Enfant de ses deux mains (nº 48, à sir William Farrer), avec fond d'or. Ici, Jésus rappelle les *Putti* du tableau de Vérone, aussi bien que le petit laideron à gauche, près de la colonne. Mais déjà la tête de la divine Mère est dans le style bien connu de Crivelli, malgré quelques gaucheries très visibles; déjà la haute finesse de la couleur a le lustre métallique d'un antique *satsuma* ou d'un laque, selon l'heureuse expression de M. Berenson. Ce tableau nous paraît antérieur à 1470; un autre, de la même composition, porte la date de 1472 et le nom de l'artiste (nº 32, à Mrs. R. H. Benson). D'aspect peu agréable, il montre déjà cette inquiétude que l'on rencontre souvent chez Crivelli : l'Enfant court, les deux bras en avant, vers le côté droit, retenu par la mère enveloppée dans un manteau de brocart d'or. Au premier plan, des fruits et une mouche projetant une ombre portée. A la jeunesse aussi du maître appartient le superbe petit *Saint Georges* (nº 40, à M. Stuart M. Samuel), si plein de mouvement. Le dragon, dont la lance a percé la gueule et le cou, se dresse contre le saint montant un cheval blanc qui, saisi d'effroi, se cabre en détournant la tête. Saint Georges, le visage jeune, aux traits accentués, brandit son épée des deux mains en se haussant sur les étriers. Nul doute qu'il ne terrasse le dragon. A gauche, quelques rochers surmontés de tours; à droite, des arbres; le ciel est à fond d'or. Le type de Saint-Georges et surtout les ornements en relief, qu'on retrouve dans le grand polyptique de la *National Gallery*, de 1476, et dans le tableau d'autel de 1482, du musée Brera, permettent de placer ce *Saint Georges* aux environs de 1480. D'une époque un peu postérieure, le meilleur des Crivelli exposés à la *New Gallery*, un vrai joyau, de toutes petites dimensions, la *Vierge avec l'Enfant* (nº 42, au comte de Northbrook). Les couleurs sont de la plus grande délicatesse : une draperie d'un violet pâle sert de fond à la Vierge revêtue d'un manteau de brocart bleu et or; l'Enfant, enveloppé d'une étoffe jaunâtre, est assis sur un coussin de couleur violette; la balustrade, qui borne le tableau, est couverte d'une étoffe orange clair. Le plein soleil éclaire le saint groupe, ainsi que le petit paysage qu'on voit des deux côtés. La guirlande de fruits est d'une finesse digne d'un de Heem; une mouche est posée sur la balustrade. Le tout est rendu avec une rare délicatesse et une patience infatigable; les chairs sont peintes au moyen d'innombrables traits juxtaposés; à comparer avec une petite Vierge de la galerie de Bergame, composée de la même manière, mais peut-être d'une exécution moins achevée. A la même époque environ appartient le curieux petit *Christ ressuscitant* (nº 50, au comte de Northbrook), dans lequel il faut admirer autant le dessin soigné que le choix heureux des couleurs. L'artiste a su attirer l'attention sur le Christ, en concentrant sur lui la tonalité la plus claire, résultant de la chair et du drap blanc qui l'entoure. Des deux côtés, un paysage

1. Cette influence de Schiavone a été notée par MM. Crowe et Cavalcaselle, éd. all. t. V, p. 81, et par Morelli, *Galerie Borghese*, p. 362, 3.

foncé, aride, avec des touches de vert sombre pour les arbres; dans le fond, un coin éclairé ; au premier plan, des gardes endormis, d'une teinte discrète qui n'est relevée que par le rouge foncé de leurs armes. Le Christ, mettant un pied sur le bord du tombeau, donnant d'une main la bénédiction et tenant de l'autre la bannière de la croix, a l'attitude du Christ de Piero della Francesca (Borgo San Sepolcro) et surtout de celui de Mantegna dans le petit tableau de la galerie de Tours [1].

Tout visiteur de la galerie du Vatican a gardé le souvenir d'une *Pietà* de Crivelli placée dans la première salle : jamais on n'a traduit la douleur d'une manière plus saisissante. Une *Pietà* du même genre se trouve à l'Exposition (n° 87, à M. R. Crawshay). Marie et saint Jean ouvrent la bouche en laissant voir la langue et les dents ; des larmes tombent lentement sur leurs joues. Il faut louer le courage de l'artiste qui a su sacrifier aux nécessités du sujet les exigences de la beauté plastique. Deux bons ouvrages de la moyenne époque de Crivelli, le *Saint Georges* et le *Saint Dominique* (n°s 86 et 88, à Louisa lady Ashburton), dont le premier surtout, à la chevelure blonde, attire par une expression très sympathique.

L'Exposition n'offre aucun morceau de la dernière époque du maître, mais la *National Gallery* nous montre son chef-d'œuvre, l'*Annonciation* de 1486. Les figures sont empreintes d'un charme indicible. Le peintre, ce qui chez lui est une exception, a élargi son cadre et l'a placé dans un milieu vénitien ; le lieu de la scène est une rue de Venise, et les personnages sont de ceux qu'on aurait pu coudoyer tous les jours dans la ville des doges. Encore à la *National Gallery*, un de ses derniers tableaux : la *Vierge en extase*, de 1492, dont la face longue et mince se retrouve chez la belle Madone du Musée Brera (n° 193 sans date) et chez la Madeleine de la *Pietà*, dépendant du *Couronnement de la Vierge* (1493), du même musée. Dans ces trois figures le génie de Crivelli a su atteindre la beauté simple et pure.

Nous arrivons à une famille de grands artistes, aux Bellini qui, comme les Vivarini, procèdent à leurs débuts de Gentile da Fabriano. Nous n'avons pas à insister sur ces rapports qui ont été l'objet ici même d'études approfondies. On sait aussi que le temps a détruit les travaux les plus importants de Jacopo Bellini dont il ne reste que les descriptions d'auteurs dignes de créance. On n'a en somme que trois tableaux portant sa signature : les deux Vierges de l'Académie de Venise et de la galerie Tadini à Lovere et une *Crucifixion* à la galerie de Vérone. M. Berenson lui attribue encore sans hésitation un tableau d'autel où figure une *Annonciation*, dans l'église San-Alessandro, à Brescia, et d'une façon dubitative quelques autres morceaux.

On ne s'étonnera guère de ne trouver aucune œuvre authentique de sa main à l'Exposition. Le catalogue lui assigne, il est vrai, un petit tableau dont le sujet est la prédication d'un saint dominicain — peut être saint Vincent Ferrer — devant la porte d'une église (n° 3, *University Galleries*, Oxford), le livre d'esquisses de Jacopo offrant une scène pareille [2]. Quant à nous, il nous paraît impossible de reconnaître une même main dans le tableau et dans le dessin. Les figures peintes sont très courtes, tandis que celle de Jacopo, comme le prouvent tous ses dessins, sont toujours très élancées. Quoi qu'il en soit, ce petit tableau est intéressant et ne

1. Ces analogies ont été relevées par M. Müntz. *Archivio Storico dell' Arte*, t. II (1889), p. 276/7.

2. Crowe et Cavalcaselle, *l. c.*, p. 112, l'attribuent au moins à l'atelier de Jacopo.

manque pas d'un certain charme de couleur, sans qu'on puisse en déterminer l'auteur, qu'il faudrait peut-être chercher dans l'école de Vérone.

Jacopo Bellini a exercé une influence décisive non seulement sur ses deux fils, et, par leur intermédiaire sur un grand nombre d'autres artistes vénitiens, mais aussi sur le Mantouan Andrea Mantegna. Sans doute, Morelli et d'autres ont nié cette influence de Jacopo sur son beau-fils qui, selon eux, se serait formé exclusivement à l'École de Squarcione et de Donatello. Il ne faut pas se lasser de leur répondre que le *Christ au Jardin des Oliviers* de Mantegna, à la *National Gallery*, est directement inspiré par une composition (verso du fol. XLIII et recto du fol. XLIV) du livre d'esquisses de Jacopo au *British Museum*[1]. D'ailleurs, cette action du premier des Bellini est visible dans plusieurs des grandes compositions de Mantegna : celui-ci aime à placer tout au premier plan une figure dominante, tandis que les autres personnages sont relégués dans le fond, laissant ainsi un large espace ouvert ; or, nous rencontrons partout, dans les livres d'esquisses de Jacopo, ce système de composition. A son tour, Mantegna joue un très grand rôle dans le développement de Giovanni Bellini. Il avait donc sa place légitimement marquée dans une exposition consacrée à l'art vénitien.

Le meilleur tableau de Mantegna à la *New Gallery*, et nous n'hésitons pas à dire un de ses plus beaux, est la *Sainte Famille* ou le *Christ sauveur du monde* (n° 96, à M. L. Mond), que nos lecteurs connaissent par la gravure de M. A. Bertrand[2].

Peu de tableaux anciens se rapprochent autant que celui-ci du goût moderne, par la conception et par la coloration. Le fond est formé d'une épaisse muraille de feuillage, d'où sortent quelques fruits rouges et luisants. La note la plus saillante est le manteau de saint Joseph, d'un rouge grenat éclatant, sur lequel se détache le pur profil de la Vierge. Ce qui attire l'œil du spectateur avec la force la plus irrésistible, c'est le regard extatique de l'Enfant divin. Jamais le génie de Mantegna ne s'est élevé à une création plus impressionnante.

En face de ce chef-d'œuvre, les autres tableaux de Mantegna à l'Exposition n'ont qu'une valeur secondaire. Une *Adoration des mages*, en demi-figures (n° 22, à Louisa lady Ashburton), appartenant à la dernière époque du maître, peinte *a tempera* sur une toile très fine, est très endommagée. Deux figures monochromes, *Didon* et *Judith* avec la servante (réplique de la composition bien connue), quoique très soignées, ne semblent que de bonnes œuvres d'un élève (n°s 21 et 24, à M. R. A. Markham), du même probablement qui a peint les deux figures de femmes à la *National Gallery* (n° 1125), représentant l'*Été* et l'*Automne*. Un petit tableau, *Judith sous la tente* (n° 125, au comte de Pembroke), attribué à la jeunesse du maître, n'a, selon nous, rien de commun avec lui[3].

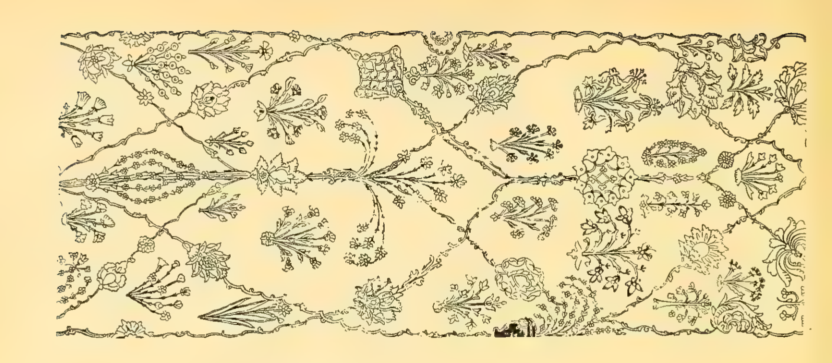
G. GRONAU.

(La suite prochainement.)

1. Le *Christ au Jardin des Oliviers* de Giovanni Bellini, également à la *National Gallery*, procède de la même inspiration.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. IX, 1893, p. 226.

3. Une petite *Vierge*, donnée aussi à Mantegna (n° 4, à M. Ch. Butler), et qui est une réplique d'un tableau de Berlin, n'est pas davantage du maître mantouan. Les deux dessins exposés sous son nom (n°s 308 et 309, collection de Windsor) ne sont que de son école.



BIBLIOGRAPHIE

LES TAPIS D'ORIENT[1]

A la suite de l'exposition de tapis orientaux organisée à Vienne, en 1891, par la direction du Musée impérial et royal autrichien de l'art industriel, l'idée vint naturellement de ne pas laisser se disperser les plus importantes des richesses exposées, sans en fixer le souvenir et l'image par une publication digne d'elles. C'était une entreprise considérable, et il n'a rien moins fallu que le dévouement et la haute intelligence du directeur, M. de Scala, pour la mener à bonne fin. Aujourd'hui, l'œuvre est accomplie, on peut l'apprécier dans son ensemble.

Arrêtons-nous d'abord au texte. La partie descriptive a pris sous la plume compétente du Dr Aloïs Riegl une importance de premier ordre. Il semblait que ces merveilleuses conceptions décoratives des tapissiers orientaux échappassent à l'analyse : le Dr Riegl nous a prouvé le contraire ; mais, dans bien des cas, il lui a fallu, pour se faire comprendre, créer une terminologie spéciale.

Toutes les fois qu'il a été possible de faire l'anatomie d'un tissu, on en a donné l'exacte composition. Grâce à ses connaissances toutes spéciales en la matière, M. C. Costamagna a pu rendre là un précieux service aux fabricants de tapis.

La première des monographies est consacrée aux *Tapis turcs modernes*. M. O. M. Stœckel y donne des renseignements très détaillés sur la matière première, la teinture, les divers procédés de tissage, et les prix de vente sur les marchés spéciaux, tels que celui de Smyrne.

Puis, vient une savante dissertation de M. W. Bode, l'éminent conservateur du

1. *Tapis d'Orient,* grand in-folio, orné de 156 planches, avec texte explicatif et sept monographies. — L'édition complète comprend 400 exemplaires numérotés : 200 avec texte allemand, 70 avec texte français, 130 avec texte anglais. Le prix de l'ouvrage est de 250 florins autrichiens.

Musée de Berlin, sur les *Anciens tapis orientaux à figures d'animaux.* Les origines de ces figurations sont absolument incertaines; elles remontent à la plus haute



TAPIS PERSAN (?) AVEC GRANDES ARABESQUES ET ANIMAUX.

(Appartenant à M. Stefano Bardini, de Florence.)

antiquité, et il est impossible de préciser si elles sont écloses dans un cerveau aryen ou dans un cerveau sémite. La question des dates fournit à M. Bode l'occasion

d'ingénieux rapprochements entre certains tapis et divers autres monuments de l'art décoratif, épars dans les musées et les collections particulières.

Les *Tapis indiens* sont étudiés par un spécialiste bien connu, M. Vincent J. Robinson, qui s'attache particulièrement à nous dire ce qu'est la fabrication dans l'Inde depuis quarante ans, soit depuis l'Exposition universelle de 1851. On croit savoir que l'industrie des tapis a été introduite à la cour de Lahore par des ouvriers appelés par l'empereur Akbar au XVIe siècle, mais il est probable que les Musulmans en importaient dès les premiers temps de l'hégire. Dans le dépôt de tapis du palais de Geypore, on conserve depuis des siècles des tapis munis d'étiquettes indiquant les prix, les mesures, et même le lieu de fabrication.

M. Gerspach consacre quelques lignes substantielles à l'*Ancienne fabrication des tapis à Paris*. On sait que la corporation des tapissiers y existait déjà sous Philippe-Auguste (1180-1223) ; mais on ne connaît pas leurs produits. Dans le *Livre des métiers* d'Étienne Boileau (1260), se trouvent inscrits les statuts de la corporation des « tapiciers », qui se distinguaient en « tapiciers sarrazinois », soit venus d'Orient ou travaillant à l'orientale, et en « tapiciers nostres ».

Dans une savante monographie faite sur place, à Téhéran, M. Sydney T. A. Churchill étudie l'*Industrie des tapis en Perse*, à l'état actuel. Après avoir constaté que l'art y atteignit son plus haut degré de développement sous la dynastie des Séfaviens de l'an 905 à 1135 de l'hégire, il raconte la déchéance qui suivit les désordres politiques ; mais la fabrication n'en est pas moins restée fort active de nos jours, grâce aux commandes de l'étranger, qui ont, depuis quelques années surtout, pris un développement considérable. La Perse possède actuellement une nombreuse population de tisserands sédentaires ou nomades. Suivent d'intéressants aperçus sur la technique actuelle, accompagnés de vues photographiques des métiers en mouvement. Le travail de tissage est généralement fait par des femmes, et, vous l'avez deviné, misérablement rémunéré. On fabrique d'ailleurs les tapis au goût des Européens, qui n'est pas du tout celui des indigènes. Nos marchands réclament des tapis grossièrement tramés, d'un grand dessin hardi et d'un coloris tout spécial. Le Persan désire des produits plus soignés, et imitant le châle de cachemire ; aussi n'achète-t-il pas de tapis de Perse.

De sir George Birdwood nous avons une compendieuse *Histoire des origines de la fabrication des tapis de luxe orientaux*. L'auteur nous conduit d'Égypte en Chaldée, puis en Assyrie et en Grèce, à Alexandrie, et, de là, aux Indes. Les premiers tisserands de tapis connus dans l'Europe moderne, dit-il, furent les Sarrasins, qui, en introduisant leurs métiers en Espagne et dans le sud de la France, « transmirent à ces pays les traditions textiles qu'eux-mêmes avaient hérité de Ninive, de Babylone, de Memphis, de Thèbes et d'Akhmim ; de la France, ces traditions se répandirent ensuite dans toutes les contrées du nord et de l'est de l'Europe ».

Signalons enfin un excellent article d'ensemble sur les *Tapis d'Orient*, par M. C. Purdon Clarke.

Mais quelle que soit la haute valeur de ces diverses études que nous venons de résumer trop rapidement, il faut convenir que dans cette magnifique publication, ce qui frappe le plus vivement, c'est l'illustration.

Nous sommes assurés de ne rencontrer aucune contradiction, si nous disons que c'est là une publication sans précédent dans la librairie. Les ouvrages similaires publiés en Angleterre, à Buda-Pest et en France sont dépassés. La chalcographie

impériale et l'imprimerie de la cour viennoise ont porté à sa dernière perfection l'art de la gravure en fac-simile, et l'art de l'impression en couleurs. L'héliogravure pouvait seule réaliser ces merveilles d'exactitude sans porter atteinte à la valeur pittoresque; c'est donc le soleil qui, dans la circonstance, a fait œuvre d'artiste.

Les écrivains autorisés qui ont rédigé le texte de l'ouvrage, notes descriptives



COIN DE L'ÉCUSSON CENTRAL D'UN VIEUX TAPIS PERSAN IMITÉ DE L'ART CHINOIS.

(Musée Poldi Pezzoli, de Milan.)

et monographies, nous reprocheront peut-être de ne pas avoir commencé par nous occuper d'abord de ces planches; ils savent comme nous que c'est là l'intérêt suprême de la publication. On a trouvé les modèles un peu partout : à la Cour d'Autriche, au Musée national de Munich, au South-Kensington, à notre Musée des Arts décoratifs, aux Gobelins, et enfin chez les amateurs. Cent vingt-six tapis ont été finalement choisis comme les spécimens les plus beaux et aussi les plus caractéristiques; et le tout a été gravé et imprimé, d'abord en héliotypie monochrome, puis une seconde fois en chromotypie, pour la représentation intégrale ou

partielle de chaque tapis. On est arrivé ainsi à constituer un magnifique ensemble de 156 planches, dont la dimension est de 67 centimètres sur 50.

Aux établissements de la couronne que nous avons cités, il convient de joindre la maison S. Czeiger, de Vienne, pour une partie des impressions en couleurs. Les lourds sacrifices que s'impose l'État autrichien pour encourager les arts de la gravure et de l'impression ne sont pas stériles : l'industrie privée de tous les pays peut y trouver à la fois des encouragements et de précieux exemples.

J. T.



CHRONIQUE MUSICALE

LA MESSE EN « SI MINEUR » DE J.-S. BACH

La grande œuvre que vient de faire réentendre la Société des concerts du Conservatoire est de celles qui, par leur splendeur, découragent l'analyse et la critique. Cette messe en « si mineur » est vraiment, avec la *Passion selon saint Mathieu*, le fleuron le plus magnifique de la couronne de gloire du grand Bach. Et s'il nous faut désespérer de définir avec des mots les impressions directes qu'elle suggère, du moins pouvons-nous tenter de développer ici quelques aperçus au sujet de sa signification, en montrant par quels points elle se rattache, d'une part, à l'art du passé dont elle est le nécessaire et le plus riche épanouissement, de l'autre à l'art de notre temps dont elle contient déjà les plus hautes promesses.

Si l'on regardait, en effet, la messe en « si mineur » comme une apparition isolée dans l'histoire de la musique, on n'éprouverait qu'une sorte d'effroi devant un phénomène aussi déconcertant que celui-ci. L'œuvre de Bach semblerait non seulement ce qu'elle est, l'expression achevée de toute une époque d'art et comme la plus haute parole proférée par cette époque, mais plus encore, c'est-à-dire la création soudaine, *ex nihilo*, de cet art tout entier, dans ses moyens matériels et dans leur appropriation. Cette inconcevable dérogation à toutes les lois de formation artistique ne s'est pas davantage produite pour Bach et la musique, on le conçoit, que pour tout autre art et tout autre génie. Mais on peut dire qu'en vérité, le soleil de Bach surgi, il absorba avec tant de force, en de si puissants ruissellements de lumière, l'incertaine clarté de l'art d'avant son lever, que la lueur s'en perdit dans son rayonnement et qu'il nous est difficile à présent de déterminer avec précision quelle part de la gloire de Bach ses prédécesseurs auraient droit de revendiquer.

Nous savons cependant, par l'étude des maîtres antérieurs à Bach, que la musique était, avant la venue de ce dernier, arrivée à un degré remarquable de perfection matérielle et que Bach trouva les arts du contrepoint à leur période extrême de développement chez beaucoup de ses prédécesseurs, dont le plus illustre, Henri Schütz (1585-1672), avait déjà su les ployer à un but expressif et personnel. On ne peut donc dire que ce soit Bach qui, le premier, ait mis en œuvre d'une manière caractéristique les ressources du contrepoint. On ne peut non plus affirmer qu'il les ait matériellement accrues, puisqu'avant lui nous trouvons déjà, sans redescendre jusqu'à Schütz, chez les contrepointistes flamands, italiens et allemands, des exemples de science technique achevée. Ce qui fait en propre l'originalité de Bach, par rapport au passé, c'est la façon hardie dont il façonna ces ressources techniques, c'est la physionomie nouvelle qu'il sut donner à des formules jusqu'à lui presque toujours sèches et roides, c'est surtout la vie expressive dont il sut animer la lourde machine scolastique. On écrivait

des fugues bien avant Bach, mais quelles fugues sont comparables aux siennes? Où trouver avant lui cette fusion de la forme et de l'expression, et cette aisance dans le maniement des artifices du contrepoint qui subordonne tout à une pensée maîtresse toujours claire?

Si extraordinaire que puisse donc sembler un ouvrage comme la messe en « si mineur » au point de vue de la grandeur et de la hardiesse des combinaisons, c'est moins par ce qu'il révèle de science que par la façon dont la science y est appliquée qu'il apparaît comme exceptionnel. Le savoir acquis s'y manifeste avec une maîtrise si absolue, qu'en beaucoup de passages compliqués il se confond avec l'inspiration libre, au point qu'il devient impossible de distinguer en quoi ces passages ont pu coûter plus de travail qu'une simple mélodie soutenue d'accords plaqués. Et à ce propos, il convient de remarquer que la forme serrée que Bach adopte presque toujours ne doit jamais être considérée en elle-même, et qu'il est tout à fait faux de penser que son but ait été uniquement d'écrire ce qu'on appelle couramment de la musique *savante*. En vérité, une musique *savante*, cultivée pour l'amour de combinaisons mathématiques, ne peut pas plus exister qu'une musique *ignorante*, dans laquelle l'instinct et le sentiment suppléeraient à toutes les perfections et à toutes les finesses. Il ne faut pas perdre de vue non plus que les formes contrapontiques dans lesquelles se meut le génie de Bach étaient intimement liées de son temps à la réalisation de toute pensée musicale sérieuse, et que le mot *fugue*, par exemple, n'évoquait point, comme pour nous, l'idée d'une forme factice, d'un exercice d'école bon seulement pour développer les facultés techniques du musicien, mais bien l'idée même de musique et sa plus parfaite expression, comme plus tard le mot *symphonie*.

On croirait à tort d'ailleurs que la forme figurée ou l'écriture contrapontique serrée soient employées constamment dans les œuvres de Bach; sans aller chercher des exemples nombreux et décisifs dans ses cantates d'église, où les morceaux de style et de facture libres abondent, et pour nous en tenir à la seule messe en « si mineur », n'est-il pas évident que le *Qui tollis* du *Gloria*, l'*Incarnatus* et le *Crucifixus* du *Credo* et l'admirable *Et in resurrectionem mortuorum* du *Confiteor* sont des exemples de musique purement expressive, nullement scolastique? A vrai dire, ce sont là les fragments de l'œuvre qui exercent sur nous la plus forte action, et nous devons bien reconnaître que l'affranchissement des formes rigoureuses y est sans doute pour quelque chose. Car comment nier que l'*Hosanna* à huit voix ou le *Gratias agimus* dont la facture est si admirable, s'ils nous étonnent davantage par l'absolue maîtrise dont ils témoignent, nous touchent infiniment moins? En de tels morceaux, Bach nous apparaît avant tout comme le plus grand musicien du XVIII[e] siècle, et sa musique comme l'expression de l'art d'une époque porté à sa plus haute puissance; tandis qu'à l'audition des fragments que nous citions d'abord, toute notion d'époque s'abolit, est comme emportée dans ce flot de libre musique, dominée tout entière par l'expression et affranchie des entraves d'une forme spéciale. Là, Bach s'affirme le contemporain de tout génie à venir, et il est impossible à ceux qui entendent son œuvre de n'être pas frappés de son aspect de modernité, de ne pas sentir combien de tels accents nous impressionnent encore directement alors que tant d'œuvres récentes, et non des moins illustres, n'offrent plus qu'un intérêt historique.

Cependant on penserait faussement qu'il soit aisé d'établir partout une sépa-

ration marquée entre les deux formes d'art, dont les exemples que nous venons de donner sont les spécimens les plus caractéristiques. Sans entrer dans des considérations techniques et sans vouloir démontrer ici ce que la structure et l'essence de la fugue peuvent contenir de beauté propre, il nous suffit de signaler le danger que comporterait une telle division catégorique, pour peu que l'on cherchât à en généraliser les applications. La musique de Bach, en effet, nous offre d'innombrables spécimens de l'alliance du style sévère et de l'expression la plus profonde et la plus émouvante; et l'on prétendrait vainement, en la plupart des cas, isoler chez lui le fond de la forme. Le premier *Kyrie* de la messe en « si mineur », par exemple, bien que se présentant sous l'aspect d'une fugue longuement et savamment développée, n'est pas d'un caractère moins accusé que les grandes pages dont nous parlions à l'instant, et ce serait une complète erreur de penser que Bach y fait parade de difficultés victorieusement surmontées. Pour peu qu'on lise et qu'on écoute ce *Kyrie* avec attention, on se rendra compte bien vite que la rigueur de la forme ne sert qu'à rehausser, dans ce beau morceau, la force du sentiment, qu'elle y est subordonnée, et qu'elle se plie docilement à toutes ses exigences. Bach maniait les formes sévères avec une si souveraine maîtrise qu'il pouvait quand il lui plaisait, et ce *Kyrie* le prouve, les appeler à une vie supérieure et les faire servir, avec autant de facilité que d'autres les formes libres, à un but uniquement expressif.

N'est-ce pas d'ailleurs un des grands charmes de l'œuvre de Bach, cette manifestation par les combinaisons sonores les plus frappantes, les plus riches, les plus attachantes en elles-mêmes, du sentiment le plus simple, le plus cordial, le plus noble aussi que l'homme puisse concevoir? Cette science, résumé des efforts de plusieurs siècles de musique, cette expression concentrée et puissante, reflet d'une grande âme, en se pénétrant mutuellement, ont édifié le monument le plus indestructible, peut-être, que nous ait légué le génie du passé.

La messe en « si mineur » a été écrite par Bach à l'époque de la complète maturité de son génie. Ce fut en 1733 qu'il composa le *Kyrie* et le *Gloria* de ce grand ouvrage, en des circonstances assez curieuses. Les magistrats de Leipzig étaient souvent en désaccord avec l'organiste Bach pour des questions de service et prétendaient, en particulier, avoir la haute main sur le choix de son personnel. Un nouveau recteur ayant été nommé, à l'époque dont nous parlons, un différend de ce genre ne tarda pas à se produire, dans lequel les magistrats de Leipzig prirent parti contre Bach. Celui-ci, froissé, pensa alors à quitter la ville et sollicita un emploi du roi de Saxe, auquel il soumit les deux morceaux composés, comme échantillons de son savoir-faire. Ce fut là le point de départ de la messe en « si mineur ». En 1738, Bach reprit son œuvre et la compléta en mettant en musique le texte liturgique tout entier.

Si l'on examine cette composition gigantesque dans son ensemble, on éprouve une sorte de stupéfaction à considérer la grandeur et la sûreté du plan musical. Les airs et les duos alternent avec les chœurs selon un ordre motivé, non par l'arbitraire, comme on pourrait le croire tout d'abord, mais d'après les lois de l'intuition esthétique la plus fine et la compréhension la plus intime du sens des versets. Il semble que par la succession des soli et des ensembles, Bach ait voulu caractériser et différencier l'expression des sentiments collectifs et celle des sentiments individuels. Il paraît aussi que l'aspect hiératique qu'il imprime à certaines parties soit destiné à faire ressortir davantage l'expression de mystère ou de grandeur mélancolique

dont certaines autres sont revêtues. Son œuvre satisfait de la sorte aux conditions les plus rigoureuses de la variété dans l'unité.

Nous avons déjà parlé du *Kyrie* comme d'une page dans laquelle la forme la plus travaillée et la plus belle est mise au service d'une inspiration admirable. Ce morceau est suivi d'un duo, *Christe Eleïson*, dont la mélodie expansive et tendre forme un contraste complet avec la précédente. Un troisième *Kyrie*, que l'on supprime au Conservatoire, ajoute à ces deux expressions d'un même sentiment, l'une suppliante et résignée, l'autre pleine de confiant espoir, celle d'une robuste, d'une inébranlable certitude.

Le *Gloria* comprend huit morceaux, dont les plus merveilleux sont sans conteste le chœur *Qui tollis*, l'air *Qui sedes* et l'étonnante fugue *Cum sancto spiritu*. Et de ces trois fragments, le premier dépasse encore les autres en splendeur. Mais comment décrire les harmonies enveloppantes, les rhythmes onduleux, les accouplements mystérieux de timbres, qui font planer ce nuage sonore!

Du *Credo*, l'*Incarnatus* et le *Crucifixus* demeurent les points culminants. La sérénité extasiée, la douceur attendrie du premier font paraître plus poignant encore l'accent tragique et douloureux du *Crucifixus*, une page de drame dont l'intensité n'a été dépassée par aucun maître.

Dans la suite de l'œuvre, l'éclat rayonnant que jette le *Sanctus*, le ton apaisé du *Benedictus* et la touchante imploration de l'*Agnus Dei* témoignent encore de la puissance du génie de Bach et de son inépuisable variété, et contribuent à justifier ce qu'écrivait Spitta, à propos de l'œuvre dont nous parlons : « Toutes les compositions de Bach fussent-elles perdues, à l'exception de cette messe en « si mineur », qu'elle suffirait seule pour le faire apprécier par la postérité comme ayant eu, en quelque sorte, la révélation divine! »

La messe en « si mineur » a trouvé au Conservatoire, sous la direction de M. Taffanel, une interprétation de premier ordre. Si, parfois, les mouvements lents nous ont paru, particulièrement dans le premier *Kyrie* et le *Qui tollis*, être un peu précipités, nous devons accorder par contre que M. Taffanel sait communiquer une vie très intense aux *allegros*. Tous les mouvements vifs, surtout la grande fugue du *Gloria*, ont été rendus avec une chaleur admirable. M. Taffanel a d'ailleurs fidèlement suivi, quant aux mouvements et aux coupures, les traditions établies par son prédécesseur, M. Garcin, qui, secondé par le regretté chef des chœurs Heyberger, nous donna, il y a quelques années, la première et inoubliable audition du chef-d'œuvre.

Les soli de la messe en « si mineur » étaient chantés par Mme Leroux-Ribeyre, Mlle Eustis, Mme Kinnen et MM. Warmbrodt et Douaillier. L'exécution en a été, à beaucoup d'égards, remarquable : Mme Kinnen en particulier a conquis d'emblée le public du Conservatoire par le charme de son bel organe de mezzo-soprano, son style large et la haute expression qu'elle a su mettre dans le *Qui sedes* et l'*Agnus Dei*. M. Warmbrodt, à ses côtés, s'est montré parfait dans le *Benedictus*. Quant aux chœurs et à l'orchestre, malgré quelques légères défaillances, leur exécution a été digne de leur grande et légitime renommée.

PAUL DUKAS.

Le gérant : ROUX.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET Cie.



Le projet de M. Ch. Gautier est plus audacieux encore : l'architecte n'a pas hésité à ouvrir la voie conduisant à l'Esplanade sur le terrain du Palais de l'Industrie, et à reconstruire ce palais en façade sur cette nouvelle voie. Sans doute on peut reprocher à cette disposition le défaut de façade monumentale sur les Champs-Ély-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XIII, p. 14.

sées, mais, en revanche, quelle clarté dans la composition, quelle simplicité dans l'effet! La seule critique qu'on puisse faire concernerait la rotonde faisant face au palais et dont le mur plein masquerait la vue du côté de la place de la Concorde.

M. Gautier est l'un de ceux qui ont le mieux réalisé le grand effet perspectif à tirer du pont des Invalides, et s'il a occupé le fond de l'Esplanade, c'est par une construction assez basse pour ne point masquer la vue du dôme. Sur les contre-allées seraient les expositions des ministères (fig. 9).

On se souvient encore des décorations brillantes imaginées par M. Gautier pour les entrées de l'Exposition en 1889; c'est avec la même verve qu'est dessiné tout son projet. Il explique dans une intéressante notice que, considérant la future Exposition comme l'apothéose du siècle, il a cherché à résumer dans un seul monument « tous les faits historiques, toutes les découvertes, toutes les manifestations d'art ». Il a été conduit ainsi à supprimer les constructions actuelles du Champ-de-Mars et à édifier, sur quatre arcs immenses, un Palais du siècle, rappelant par ses retraits successifs qui correspondraient à chaque période décennale, les tours à étages de la Chaldée ou les pagodes indiennes. On a cherché une mauvaise querelle à M. Gautier en lui faisant observer que les surfaces de chaque étage de son palais étant décroissantes, on pourrait en conclure que notre siècle aurait marché à reculons, et que les productions des dix dernières années seraient les moins importantes. Mais pourquoi ne pas placer au sommet de la tour la période décennale la plus éloignée? On arriverait ainsi jusqu'à nos jours, en élargissant l'espace réservé « à la synthèse de l'histoire politique, artistique et industrielle de chaque période ».

L'objection la plus sérieuse serait, je crois, la dépense considérable qu'entraînerait la réalisation d'un palais métallique dont la base carrée aurait 170 mètres de côté et dont la hauteur atteindrait 240 mètres. Quoi qu'il en soit, si ce palais doit rester à l'état de rêve, c'est un rêve charmant et bien fait pour tenter l'imagination d'un artiste (fig. 10).

La vue perspective témoigne vraiment d'une prodigieuse habileté; elle rend compte de l'idée qu'a eue l'architecte de former un ensemble décoratif en reliant, par des passerelles métalliques à deux étages jetées au-dessus de la Seine, le Trocadéro au Champ-de-Mars. Sans doute ces passerelles n'aboutissent qu'à des escaliers, mais c'est un décor qu'a tenté de réaliser M. Gautier en prolongeant sur

le Champ-de-Mars les lignes des passerelles par des galeries ajourées. Son projet donne satisfaction complète aux classifications des divers groupes.

Nous avons vu qu'il place les Beaux-Arts aux Champs-Élysées et les expositions des ministères à l'Esplanade des Invalides; au Champ-de-Mars sont réunies les industries diverses, et l'auteur du projet, interprétant bien le programme, n'a point cru devoir réserver de galerie spéciale aux machines, expliquant dans son mémoire que, la force motrice pouvant être transmise à grande distance par les procédés modernes, il serait toujours facile de la distribuer de

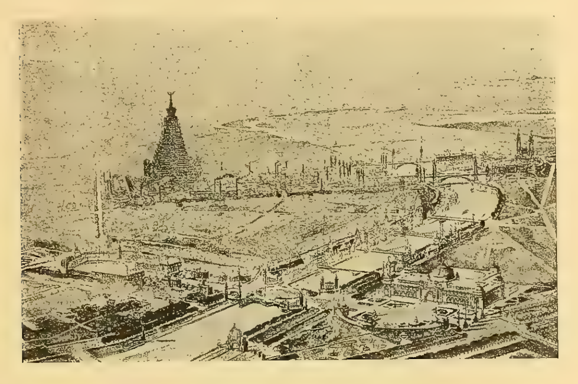


FIG. 9. — PROJET DE M. GAUTIER.
Vue générale à vol d'oiseau.

telle sorte que les produits fussent rapprochés du matériel et des procédés de fabrication.

Ainsi, « tous les groupes, conformément au programme, seraient divisés en classes, et chacune de ces classes serait pourvue de sa machinerie spéciale, fonctionnant sous l'œil du public de manière à lui faire comprendre la transformation graduelle de la matière première en produits manufacturés ».

Ce qui paraît critiquable dans l'arrangement du Champ-de-Mars, c'est la prédominance des constructions sur les espaces libres. La surface considérable du Palais du Siècle s'ajoutant aux superficies exigées pour les groupes industriels, la place fait défaut pour les jardins, et l'avenue qui conduit au Palais serait trop étroite pour qu'on pût apprécier la grandeur de cette tour colossale.

L'idée qu'ont eue MM. Hénard et Gautier d'établir une communication directe entre les Champs-Élysées et l'Esplanade s'imposait à ce point qu'elle se retrouve dans un grand nombre de projets, tels que ceux de MM. Toudoire et Pradelle, Bonnier, Louvet et Varcollier, Charles Mewes, Morice, Héneux, Rives. Ces divers projets n'ont point les développements de ceux qui ont été récompensés en première ligne; ils fournissent cependant des solutions ingé-

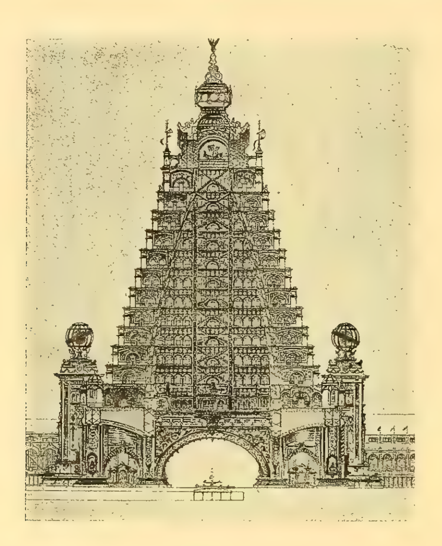


FIG. 10. — PROJET DE M. GAUTIER.
Coupe sur le Palais du siècle.

nieuses pour le difficile problème du raccordement des quais et de l'avenue. Dans le projet de MM. Toudoire et Pradelle, c'est un palais hexagonal, construit à l'emplacement du Palais de l'Industrie, qui facilite la transition. Le projet est d'ailleurs bien étudié. On pourrait regretter là, comme dans le projet de M. Girault, que le centre de l'Esplanade fût occupé par le Palais de l'électricité, et que la vue se trouvât ainsi limitée au lieu de s'étendre jusqu'au dôme des Invalides. Il est vrai que cet inconvénient n'existerait que pour la durée de l'Exposition, puisque, d'après le programme, les constructions à édifier n'auraient pas un caractère définitif. Dans le

projet de MM. Toudoire et Pradelle, les ponts sont trop importants et risqueraient de masquer les vues de la Seine.

M. Bonnier, pour raccorder les Champs-Élysées aux quais, reconstruit le Palais des Beaux-Arts parallèlement à la Seine et le traverse par un passage aboutissant au pont des Invalides. Il a, comme M. Paulin, compliqué la disposition de son plan en traçant perpendiculaire à la Seine le pont monumental : on n'aurait ainsi

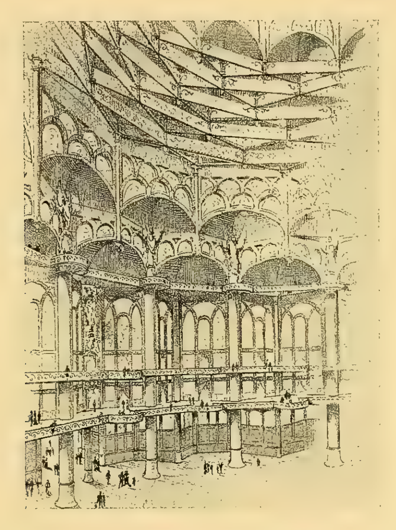


FIG. 11. — PROJET DE M. DE BAUDOT.

Vue intérieure du Palais des fêtes.

qu'une vue oblique sur l'Esplanade. Le tracé du pont en biais supprimait cette difficulté.

Au Champ-de-Mars, la Galerie des machines est rétablie perpendiculairement à la Seine et entourée de galeries parallèles pour les expositions diverses : c'est à peu près le parti adopté par M. Esquié, et M. Bonnier a, comme lui, supprimé la tour Eiffel pour dégager l'entrée du Champ-de-Mars. On trouve dans ce projet, comme dans celui de M. Masson-Détourbet, l'idée singulière d'un bassin communiquant avec la Seine et formant à l'entrée du Champ-de-Mars une sorte de naumachie.

C'est la disposition du plan qui forme le principal mérite du projet de MM. Louvet et Varcollier : ils ont su, comme M. Hénard, bien dégager l'accès des Champs-Élysées à l'Esplanade, mais sans profiter de l'entrée sur la place de la Concorde pour bien orienter leur Salle des fêtes. D'ailleurs là, comme dans le projet de MM. Toudoire et Pradelle, le pont monumental est trop élevé et la perspective s'arrêterait sur l'Esplanade au nouveau Palais des Beaux-Arts.

M. Ch. Mewes a eu l'idée ingénieuse et bien exprimée de raccorder sur un rond-point les axes de la voie d'accès entre les Champs-Élysées et l'Esplanade. Tout le projet est d'ailleurs très habilement présenté, mais peut-être trouverait-on trop babyloniens les jardins suspendus qui couronneraient les galeries du Champ-de-Mars.

M. Morice n'hésite pas à ouvrir une voie nouvelle sur l'emplacement du Palais de l'Industrie, créant en bordure de cette voie deux nouveaux palais, l'un pour les beaux-arts, l'autre pour l'éducation. Ces palais, développant leurs façades sur les Champs-Élysées, sur les quais et sur la voie transversale, constituent la meilleure partie du projet.

Mais comment M. Morice et MM. Blondel ont-ils eu la pensée de couvrir complètement la Seine dans la largeur du Champ-de-Mars, au risque de rendre impossible la navigation? Cette erreur a sûrement fait tort à deux projets qui offraient d'ailleurs de très sérieuses qualités.

C'est encore par une place circulaire, entourée de portiques, que s'effectue, dans le projet de M. Rives, le raccord entre les Champs-Élysées et les quais; mais la vue s'arrêterait au Palais des Beaux-Arts, qui occuperait la partie centrale de l'Esplanade. Le défaut du projet de M. Rives, très brillant d'ailleurs, c'est l'agglomération des constructions. Au Champ-de-Mars notamment, la surface réservée aux jardins serait beaucoup trop réduite.

Parmi les concurrents qui ont conservé le Palais de l'Industrie et qui, par cela même, ne pouvaient trouver une solution définitive pour l'arrangement des Champs-Élysées, MM. Rey et Tronchet, dissimulés sous le pseudonyme de « Bouboule », ont su trouver pour le pont monumental et pour le Palais de l'électricité surmonté de la Salle des fêtes, des dispositions vraiment originales et bien décoratives. La couverture du pont est tout à fait ingénieuse. Au Champ-de-Mars, les auteurs ont su conserver, en l'améliorant, la disposition des jardins et des terrasses que les visiteurs de l'Exposition de 1889 avaient si bien appréciés.

M. Blavette a tenté, lui aussi, tout en conservant le Palais de l'Industrie, d'établir le raccordement des axes entre les Champs-Élysées et l'Esplanade à l'aide de deux constructions elliptiques, établies symétriquement de part et d'autre du pont monumental. Le plan révèle d'excellentes qualités d'étude. Au Champ-de-Mars, la surface construite est considérable, et les jardins paraissent un peu trop sacrifiés. Les différences entre les superficies construites dans les divers projets tiennent surtout à la répartition, plus ou moins limitée, sur les bords de la Seine des expositions des divers groupes.

C'est ainsi que MM. Larche et Nachon ont pu conserver en partie

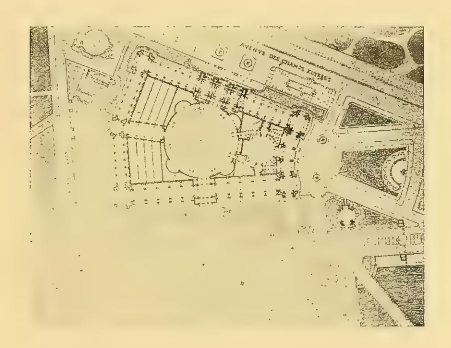


FIG. 12. — PROJET DE MM. BLONDEL.

Plan du Palais des Beaux-Arts.

les jardins du Champ-de-Mars, bien qu'ils aient édifié au centre un grand dôme affecté aux mines et à la métallurgie; mais pourquoi, supprimant la tour Eiffel, l'ont-ils remplacée par un monument commémoratif qui encombre aussi l'entrée du Champ-de-Mars?

M. de Baudot a eu, comme MM. Larche et Nachon, l'idée d'occuper le centre du Champ-de-Mars par une vaste rotonde indépendante des galeries d'exposition; c'est là qu'il a placé son Palais des fêtes, couvert par une voûte en encorbellements successifs dont les éléments sont fournis par des épines métalliques servant de supports à des ciments « armés » (fig. 11). Les applications déjà faites de ce système par M. de Baudot ont donné des résultats aussi intéressants par l'économie que par la simplicité de la méthode. Peut-être pourrait-on dire que le fer se prête à des combinaisons plus

audacieuses ; mais les constructions métalliques sont encore pour nous si nouvelles, les formes trouvées correspondent encore si peu aux qualités de la matière, que toute tentative originale doit nous intéresser et peut être le point de départ d'un nouveau mode de construction.

C'est une esquisse, mais une esquisse charmante, qu'a présentée M. Sortais : on aurait donc mauvaise grâce à lui reprocher quelques dispositions secondaires dont les défauts seraient certainement atténués par des études d'exécution. Il a, lui aussi, commis l'erreur de couvrir une trop grande partie de la Seine : il semble que certains concurrents ne se soient pas bien rendu compte de l'effet que produirait un plancher continu jeté sur le fleuve et sous lequel l'obscurité serait complète.

Un seul concurrent, M. G. Debrie, a eu l'idée d'établir pour les machines une galerie souterraine, estimant sans doute qu'un Palais de l'électricité pouvait se passer de l'éclairage du jour. L'avantage de cette combinaison eût consisté dans le déblaiement complet de la partie centrale du Champ-de-Mars : ainsi, l'architecte pouvait ne prévoir que des galeries latérales, et laissait libre la vue de l'École militaire. Mais que d'inconvénients eût présentés ce palais souterrain pour la commodité des accès et pour l'aération ! On conçoit que cette idée ait fait tort à un projet qui révèle d'ailleurs dans toutes ses parties l'effort d'un artiste consciencieux et très épris de son art.

Que de talent dépensé d'ailleurs dans les projets de jeunes artistes à peine sortis de l'école ! Car tous se sont jetés dans la mêlée, et si l'on compte les nombreux collaborateurs qu'a dû s'adjoindre chaque concurrent pour mener à bien le travail matériel considérable qu'imposait la rédaction d'un projet, on peut dire que c'est par légions que les architectes ont pris part au concours.

M. Pille est, parmi les jeunes, l'un de ceux qui ont montré la plus grande habileté : il habille d'une manière charmante la tour Eiffel, au point de la rendre presque agréable. Mais M. Pille est l'un de ceux qui ont eu la malencontreuse idée de construire un pavillon sur la Seine, négligeant ainsi l'une des parties essentielles de toute composition, l'adaptation de l'œuvre à l'emplacement qu'elle doit occuper. D'ailleurs la suppression, au Champ-de-Mars, de toutes les constructions du côté de l'avenue Rapp ne produirait pas un grand effet, faute d'accès suffisants. Ce parti eût exigé l'ouverture du boulevard du xxe siècle projeté par M. Bauer.

La construction de monuments sur la Seine a exercé une véritable hantise sur l'esprit de quelques concurrents. M. Formigé n'a pas eu

le courage de sacrifier les charmants palais qu'il avait édifiés en 1889 : il les a raccordés par des galeries circulaires à une Salle de fêtes précédant la Galerie des machines. Cette partie du projet est vraiment digne de son auteur. Aux Champs-Élysées, les annexes du Palais des Beaux-Arts ne font pas corps avec lui, et le Palais de l'électricité, avec ses trois dômes, masquerait la plus belle perspective des quais de la Seine.

C'est le défaut capital du projet, très séduisant d'ailleurs, qu'expose M. Jacques Hermant.

L'édification sur la Seine d'un Palais des fêtes rappelant, par sa masse et l'ordonnance de ses portiques, Saint-Pierre de Rome et les

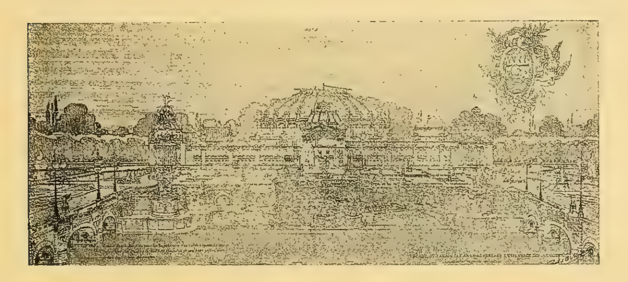


FIG. 13. — PROJET DE MM. BLONDEL.

Façade du Palais des Beaux-Arts.

colonnades du Bernin, subordonnerait l'Exposition tout entière à une fantaisie colossale dont la vue serait certainement moins agréable que celle des quais.

Le projet de M. Courtois-Suffit prête aux mêmes critiques ; là aussi, le Palais des fêtes couperait la Seine sans profit pour les visiteurs de l'Exposition ; l'éparpillement des constructions des divers groupes sur les deux rives du fleuve aurait peut-être l'avantage de faciliter pour le public l'examen d'un groupe à l'exclusion des autres. M. Courtois-Suffit a montré par un joli dessin représentant le Palais du mobilier le parti à tirer de son idée.

Dans un grand nombre de projets les constructions sont trop entassées et manquent d'air. C'est la valeur, non la masse des produits exposés, qui fait le succès d'une exposition.

MM. Saladin et de Sevelinges ont séjourné en Tunisie et en Orient, et le style de leur composition révèle leur goût pour l'art oriental.

Était-ce bien l'occasion de l'appliquer? Les auteurs du projet proposent un essai de dégagement entre les Champs-Élysées et l'Esplanade, en remplaçant le palais actuel par un palais à ailes irrégulières ajusté sur une construction en hémicycle.

Si l'habileté du dessin devait assurer la première place dans un concours, elle appartiendrait de droit à M. Marcel. Mais il semble que l'idée d'un monument commémoratif destiné à remplacer la tour Eiffel ne l'ait pas mieux inspiré que MM. Larche et Nachon. Il est d'ailleurs impossible qu'une statue colossale, se détachant en silhouette sur le ciel, ait une allure vraiment monumentale; en pareil cas, les lignes architecturales sont indispensables pour produire un effet qu'on ne peut obtenir par les formes indécises d'une figure nue ou drapée.

Que de charmants détails il faudrait citer dans des projets, incomplets d'ailleurs, mais révélant des idées ingénieuses et souvent bien exprimées! Ici, M. Tropey-Bailly établit dans un navire, rappelant les origines de la cité, l'exposition de la ville de Paris; là, M. de Montgolfier imagine un chemin de fer aérien; plus loin, MM. Boutron et Schœlkopf habillent d'un décor Louis XV toutes les constructions neuves et même la tour Eiffel.

A côté de ces brillantes fantaisies, MM. Bertsch-Proust et Bichoff exposent un projet très étudié, très exécutable, et qui, par cela même, soutenait mal aux yeux du public la comparaison avec des compositions plus habiles, mais moins raisonnables. MM. Proust et Bichoff n'ont pas su dégager la voie conduisant des Champs-Élysées à l'Esplanade, mais leurs constructions du Champ-de-Mars sont bien ordonnées, et leur entrée sur la place de la Concorde est un charmant motif de décoration.

Il faudrait citer encore les très intéressants projets de MM. Albert Ballu, Abel Chancel, Defrasse, Roux, Dauphin, Galleron, Navarre, André, Leclerc, Isabey, Gaston Hénard, Bauer, Deperthes, Morin-Goustiaux, qui tous méritaient, à des titres divers, de retenir l'attention du jury et des visiteurs.

Ce qu'il importe de constater dans une manifestation artistique aussi éclatante, c'est un réveil de l'esprit français, c'est une tendance très nette vers des solutions claires, applicables aux emplacements choisis et remplissant largement les obligations d'un programme. Nous sommes vraiment à la fin d'une période de transition, et il n'y a pas lieu de regretter les luttes d'écoles puisqu'elles ont abouti à l'affranchissement de la pensée. Il y a là pour les jeunes artistes une leçon

qui ne sera point perdue ; ils reconnaîtront combien il importe dans toute composition de n'admettre que des idées simples, de rejeter toute ordonnance, toute forme que la raison ne pourrait justifier ; ils constateront aussi que toute idée juste s'impose, alors même qu'elle semble s'écarter des sentiers battus.

En résumé, s'il est permis de tirer un enseignement de la consultation demandée aux architectes français, voici comment on aurait plaisir à se figurer l'Exposition universelle de 1900 :

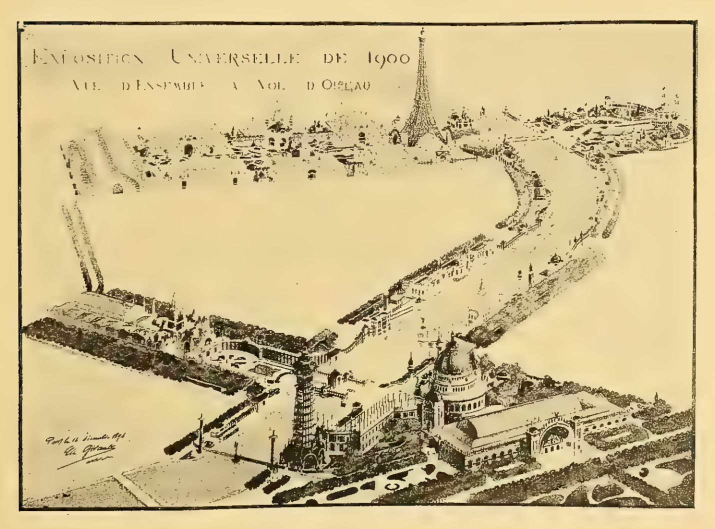


FIG. 14. — PROJET DE M. GIRAULT.

Vue d'ensemble à vol d'oiseau.

Aux Champs-Élysées serait l'exposition des Beaux-Arts dans un palais nouvellement construit, orienté de telle sorte, qu'il puisse présenter ses façades sur le quai et les Champs-Élysées, ayant son entrée sur la place de la Concorde ; entre les deux solutions consistant l'une à relier directement l'Esplanade aux Champs-Élysées, l'autre à prolonger la voie d'accès au travers du nouveau Palais des Beaux-Arts, la première semble préférable en ce qu'elle donne l'effet perspectif le plus étendu depuis le palais de l'Élysée jusqu'au dôme de Mansart.

Le pont monumental, tel que l'ont conçu MM. Cassien Bernard et Cousin, avec sa pile unique portant en encorbellement sur chaque

face une élégante rotonde, avec son tablier divisé pour laisser voir entre des balustrades le cours du fleuve, avec ses pylones accusant l'entrée ou la sortie sans nuire à la vue, paraît donner la meilleure solution d'un problème qui intéresse au plus haut point l'embellissement de Paris.

En plaçant, comme l'ont supposé quelques concurrents, surtout MM. Hénard et Blondel (fig. 12), l'entrée de l'Exposition place de la Concorde, on comprend la belle disposition qui résulterait de la réédification aux Champs-Élysées de deux palais affectés pendant la durée de l'Exposition aux Beaux-Arts, et aux Arts Libéraux, et pouvant être utilisés après la clôture de l'exposition, l'un pour le Musée des artistes vivants, remplaçant ou complétant le musée trop restreint du Luxembourg, l'autre pour les expositions permanentes (fig. 13). L'affectation de l'Esplanade aux bâtiments des Colonies ou aux expositions d'agriculture et d'horticulture, aurait l'avantage de grouper autour de beaux jardins laissant libre la vue de la place jusqu'au dôme, des constructions pittoresques et de dimensions restreintes.

L'idée de MM. Cassien Bernard et Cousin, consistant à relier les Champs-Élysées au Champ-de-Mars par des constructions légères bordant les quais et utilisées pour les fêtes populaires et les restaurants, paraît excellente. L'autre rive, plus large, serait garnie de petits palais pour les expositions particulières des ministères.

Plusieurs projets, notamment ceux de MM. Girault (fig. 14), Paulin, Hénard, Raulin ou Esquié, réaliseraient bien le groupement au Champ-de-Mars des industries diverses dans des pavillons, distribués latéralement pour laisser libre au centre un véritable parc, et communiquant avec l'ancienne Galerie des machines, dont le centre serait occupé par le Palais de l'électricité.

Ainsi, non seulement les concurrents ont eu le mérite d'apporter en nombre des idées originales, mais ils ont eux-mêmes, en multipliant les solutions ingénieuses, indiqué ce qu'il convient de faire pour avoir en 1900 une Exposition vraiment digne de Paris. Ceux qui ont apporté si généreusement et si libéralement leur concours méritent mieux que des félicitations : l'œuvre est assez vaste pour que chacun d'eux puisse en réaliser une partie, et ceux qui furent à la peine doivent être à l'honneur.

LUCIEN MAGNE.



ISABELLE D'ESTE

ET

LES ARTISTES DE SON TEMPS

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

II

LE STUDIOLÒ DU CASTELLO VECCHIO



TROIS fois, aux trois périodes importantes de sa vie, Isabelle d'Este, devenue marquise de Mantoue, devait changer de demeure; chaque fois elle s'attacha à conserver le même caractère à la retraite qu'elle s'était ménagée pour l'étude, en y transportant ses premiers tableaux, ses marbres, ses livres, ses instruments de musique, patiemment réunis, faciles à reconnaître aux descriptions qu'elle nous en a laissées dans sa correspondance avec les artistes et tous ces intermédiaires, princes, ambassadeurs, courtisans, voyageurs ou marchands, qu'elle excitait à la recherche de ce qui pouvait intéresser son esprit ou charmer ses yeux.

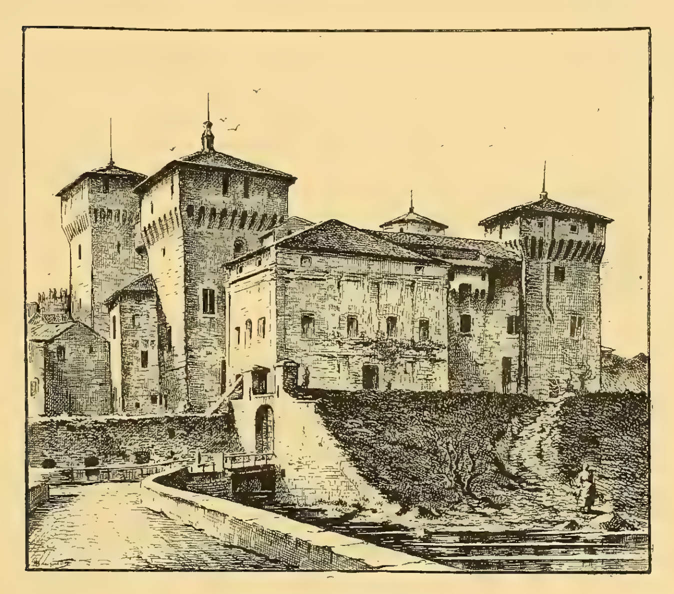
1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XIII, p. 13.

Jeune femme, c'est dans le *Castello Vecchio* qu'Isabelle va vivre; elle y restera pendant plus de vingt ans, jusqu'au jour où, déjà veuve, son fils, à son tour marquis de Mantoue, lui demandera de lui rendre l'usage de l'annexe du vieil édifice, lui offrant en échange un vaste appartement, le *Paradiso*, spécialement construit pour elle dans la *Reggia*. Mais, entre son installation au Paradis et l'abandon de sa première demeure, s'étant trouvée à l'étroit dans la Forteresse, la marquise s'était déjà ménagé au rez-de-chaussée du palais des Bonnacolsi, ancienne résidence des Capitaines du peuple, dans la *Corte Vecchia*, réservée aux grandes cérémonies officielles, et à l'*armeria* de son époux, un cabinet et quelques chambres pour les collections qu'elle augmentait sans cesse. La marquise passait ainsi tour à tour d'une résidence dans l'autre; dans les dernières années de son existence, de plus en plus adonnée au repos et à la vie intime, elle se confina dans trois petites pièces de plain-pied avec l'appartement du *Paradiso*, au sommet de l'édifice, d'où elle découvrait de beaux horizons sur les lacs et les campagnes des rives du Pô. C'est là qu'elle termina ses jours « *sans espoir ni crainte* », à l'âge de soixante-cinq ans, dans la nuit du 13 au 14 février 1539, fidèle à la devise qu'on lit encore aujourd'hui sur les murs de son *Studiolo* du Paradiso, toujours passionnée pour les choses de l'esprit, encore en relations avec les poètes, les humanistes, les artistes et tous ceux qui se consacraient au culte des lettres.

La première de ces retraites, celle du *Castello Vecchio*, est désignée dans les lettres d'Isabelle sous le nom de *Studiolo;* la seconde, celle de la *Corte Vecchia*, est resté célèbre sous le nom de la *Grotta*, et le nom de *Camerini d'Isabelle* s'applique aux trois petites pièces qui ont conservé leur exquise décoration au sommet de la *Reggia*, dans les appartements du *Paradiso*. Nous chercherons les traces d'Isabelle dans la *Reggia* de Mantoue, dédale de constructions qui s'étendent du bord du lac supérieur à la Corte Vecchia, et nous entrerons tour à tour dans chacun de ses cabinets d'études.

A l'époque où la jeune marquise arrivait à Mantoue, en 1490, le Castello Vecchio de San Giorgio n'était pas encore rattaché à la *Reggia* par cette suite de palais que les Gonzague ont successivement soudés les uns aux autres. C'était une résidence bien austère pour une princesse de seize ans habituée au faste des *Camerini* du *Castello Rosso* de Ferrare et au charme de la résidence de *Schifanoia* où s'était passée sa première jeunesse. Nous avons dit comment Louis III,

l'aïeul de son époux, en décorant la *Sala dei Sposi* du *Castello Vecchio* des peintures du Mantegna, en avait déjà changé l'aspect rugueux[1]. Frédéric Ier, son fils, avait continué son œuvre, mais il régna trop peu de temps pour l'achever et réaliser des projets dont nous trouvons la preuve dans une lettre qu'il écrivait à Matteo de Volterra. Étroitement limitée dans ses fossés, pressée par le fleuve et la fortification, cette résidence offrait peu de ressources à des souverains



LE CASTELLO VECCHIO, MANTOUE.

(Avec l'annexe de la fin du XVe siècle.)

dont la puissance augmentait chaque jour. Ici, comme au *Castello Rosso* de Ferrare, Bartolino de Novarre, dans un but évidemment stratégique, avait rompu la sévère symétrie du plan tétragone flanqué de ses quatre tours, en enjambant le fossé par un arc, et juste au point où le corps de la construction, parallèle à la rive du lac, vient buter contre la tour, il avait fait saillir un petit avant-corps, plongeant

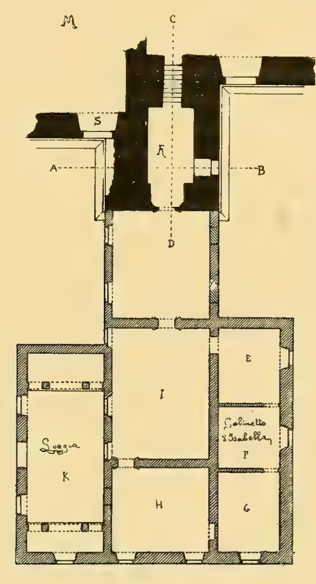
1. Voir, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XII, p. 5 et 115 : *Les Gonzague dans les fresques du Mantegna.*

dans le fossé et montant du fond jusqu'aux créneaux. Jean-François, quatrième marquis, mari d'Isabelle, empiéta sur le terre-plein jusqu'au pont-levis qui commande l'entrée du pont de San Giorgio, et, faisant de l'avant-corps une amorce, projeta une annexe destinée à recevoir sa jeune épouse. Si on aborde le Castello par le pont San Giorgio, on voit la nouvelle construction se détacher nettement de l'ancienne; faisant tête de pont, elle cache la tour tout entière et porte une grande ombre sur les vieux murs de briques du Castello qu'elle dérobe dans la perspective. Alors que ces murs de l'amorce du XIVe siècle affectent une épaisseur de $1^{m},60$, ceux de l'annexe qui la prolongent mesurent 50 centimètres à peine, comme si l'on s'était réservé, au moment du péril, de la jeter bas pour les besoins de la défense.

Après être entré dans la *Sala dei Sposi* du Castello, où nous avons déjà conduit le lecteur, si nous nous engageons dans celle qui, parallèle au lac, la relie à la tour opposée, nous trouvons à notre gauche, tout à fait à son extrémité, un étroit couloir de la hauteur d'un homme, pris dans la masse de l'épaisse muraille. Neuf marches en contre-bas nous permettent de déboucher dans un réduit de $2^{m},50$ de large sur une profondeur de 5 mètres, dont les murs, dépouillés de leur ornement, sont blanchis à la chaux, mais dont la voûte, en forme de berceau, est encore revêtue d'un riche lambris qui présente une série de caissons de peu de relief ornés d'*Imprese* alternées, des *notes de musique*, des *billets du Lotto* liés en faisceaux, et des initiales délicatement sculptées et dorées à l'or de sequin sur le fond bleu de ciel des caissons à cadres d'or. Cette décoration, d'une extrême délicatesse, très inattendue dans cette casemate étroite qu'éclaire assez vivement une barbacane de 80 centimètres carrés ouverte très bas, avec ébrasement d'une profondeur de $1^{m},50$, porte le caractère des dernières années du XVe siècle et peut passer pour un des plus beaux exemples du genre. Les notes de musique rappellent celles de la médaille de Lionel d'Este du Pisanello, les *Schede* du Lotto sont spéciales à la marquise de Mantoue, comme l'*Alpha*, l'*Omega*, et les initiales.

Jean-François IV a fait éventrer l'épaisse muraille du petit avant-corps qui fait saillie dans le plan tétragonal, changeant ainsi la seconde barbacane qui regardait la poterne en une porte de communication; et, enjambant le fossé par un arc puissant, il a appuyé sa nouvelle construction sur la terre ferme. Cet appartement privé occupe un carré presque parfait d'une quinzaine de mètres sur chaque face, composé d'une vaste antichambre en prolongement du réduit, de deux salons se communiquant dans l'axe du plan. A gauche

du premier salon s'ouvre une porte qui donne accès à trois chambres sans issue; à main droite, une autre porte communique à une vaste loggia donnant sur les jardins. Toutes ces pièces portent la trace d'un abandon séculaire; il est à remarquer que les diverses portes de communication de l'appartement, malgré le peu de hauteur des plafonds, sont des marbres de riche matière, ornés de moulures d'un noble profil et de caractère monumental, qui font contraste avec la



PLAN DE L'ANNEXE DU CASTELLO VECCHIO.

nudité des murailles et accusent une époque distincte de celle de l'ornementation.

La première des trois petites pièces de gauche est un *Salotto*, la seconde une *Bibliothèque*, la troisième un *Oratoire*. Par la réduction des proportions et par la place occupée dans le plan, il semble qu'on se soit proposé de dérober aux regards toute cette partie de l'édifice, évidemment réservée par Isabelle au recueillement, à la prière et à l'étude. Les murs du *Salotto* sont nus; un plafond ovale légèrement concave forme un berceau de feuillage : c'est le

seul reste de la décoration primitive. La petite bibliothèque qui suit fut le *Studiolo* d'Isabelle; elle a conservé ses corps d'armoires dorés et rehaussés d'arabesques de vives couleurs, avec frontons saillants et riches coquilles à volutes ronflantes, taillées en plein dans le bois. La voûte octogonale de cette petite retraite d'élection repose sur un ovale, elle est peinte à fresque; à sa base règne une petite *Ringhiera* sur laquelle s'appuient de charmants génies aux formes potelées, groupés sur chacune des huit faces, autour de cartouches portant les devises les plus connues de la maison des Gonzague : le *Crogiolo*, creuset où fondent les lingots d'or avec la devise *PROBASTI*, qui est celle du mari d'Isabelle, le *Soleil*, emblème de Louis III, le *Mont Olympe*, la *Muserole*, et la *Colombe* qui porte dans le bec un rameau, emblème de la fidélité, avec une banderole sur laquelle on lit la devise *Toujours ainsi.*

Quoique dégradée par le temps et l'abandon, la bibliothèque a gardé tous les éléments de sa décoration, et on la restaure sans effort par l'imagination. Mais si l'on observe avec attention la voûte hexagonale où de petits génies ailés voltigent dans le ciel et s'appuient aux balcons qui se détachent sur l'azur, on verra nettement apparaître dans les espaces où la fresque s'est détachée du fond et l'a laissée à vif, les traces d'une décoration antérieure. De plus, la forme des frontons échancrés, celle des larges coquilles à volutes qui font le motif central du couronnement de chacun des corps de bibliothèque rappellent un motif prodigué par Jules Romain dans la Salle des Capitaines de la *Reggia* de Mantoue; et on reconnaît vite qu'on est en face de superpositions successives. Les petites figures de génies assis sur des consoles ourlées de perles sur chacune des huit faces de la voûte, sont de la fin du séjour d'Isabelle; on reconnaît dans la disposition générale du plafond l'influence de la *Sala dei Sposi*, les guirlandes, les *putti* volant dans l'azur ou appuyés aux balustres qui se détachent sur le ciel; disposition si fréquente plus tard, inventée par le Mantegna, exécutée vers 1465, qui constituait alors une innovation pleine d'audace. Mais si le peintre auquel on doit cette petite voûte et ces pendentifs, en traversant, pour entrer ici, la *Sala dei Sposi* a pu s'en souvenir, son expression picturale lui appartient, elle est moderne par rapport à celle des derniers *quattrocentisti*, et lui aussi est un précurseur, car il s'est inspiré d'un esprit nouveau. C'en est fait désormais de la ligne florentine qui cerne le contour et enferme la silhouette dans le clou de la fresque; l'idéal du peintre est la fusion des contours avec l'air ambiant, il cherche la palpitation de la

chair, son rayonnement par la lumière; et c'est par là que ce petit *Studiolo*, abandonné depuis plusieurs siècles et dont les murs menacent ruine, tout restreint qu'il est dans ses proportions, prend à nos yeux un intérêt supérieur. A la première vue de ces petites figures aux mouvements souples, aux chairs vivantes, pleines de *morbidezza*, imprégnées de lumière, et qui la renvoient, nous avons pu dire avec hardiesse : *le Corrège est venu ici dans sa jeunesse, et voici la preuve de son passage!* L'œuvre mutilée, reproduite ici pour la première fois, est sous les yeux du lecteur; nous espérons que chacun de ceux qui nous lisent y reconnaîtra la même main, et que la critique, à la suite de la liste des fresques peintes par l'Allegri, avant la grande coupole de Parme, ajoutera comme charmant contraste celle de la petite voûte à forme octogonale du *Studiolo* d'Isabelle d'Este au *Castello* de Mantoue[1].

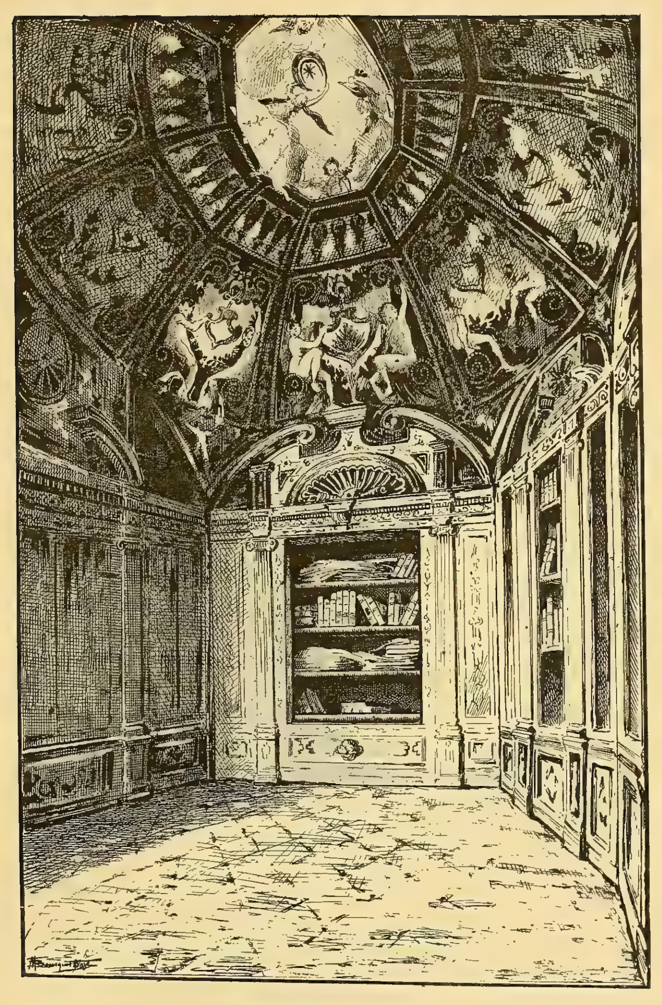
A quelle époque précise le Corrège aurait-il exécuté cette fresque? Où est le document d'archives qui y correspond? Nous l'ignorons ; le monument est là, il parle aux yeux, il crie le nom du Corrège; et si on le rapproche d'un des exemples les plus célèbres de la manière de l'artiste, le petit Jésus du *Mariage de sainte Catherine*, qui tend le doigt pour recevoir l'anneau, le doute ne semble plus permis. Le Corrège; qui fut d'une précocité rare, serait venu à Mantoue en 1512 (il n'avait que dix-huit ans); la peste, depuis un an, décimait Correggio; il serait venu se réfugier dans la ville des Gonzague avec son protecteur, le comte Manfredi; il habita, dit-on, le palais que les princes avaient attribué au seigneur de Correggio. « Il eut le temps, dit son biographe Pungileoni, d'admirer les tableaux, les camées, les médailles et toutes les antiquités rassemblées par la magnanime Isabelle d'Este, la grande dilettante, protectrice des beaux-arts, et, par la même occasion, d'étudier les œuvres du Mantegna, de Lorenzo Costa, et de Léon Bruno. » Et Pungileoni ajoute : « *Je tiens pour certain qu'il a laissé là quelques œuvres... mais, étant dépourvu des renseignements qui leur assignent une date et des contrats et reçus de l'artiste, je n'en puis parler avec précision*[2]. »

1. La *Madone de saint François* est peinte en 1514 ; elle figure au Musée de Dresde. Le Corrège n'avait pas encore vingt ans; c'est son premier ouvrage connu jusqu'ici : « Les fresques du Mantegna dans le palais ducal de Mantoue lui servirent de modèle pour le plafond du couvent de Saint-Paul à Parme ; il en a imité l'arrangement, mais le dessin et l'exécution lui sont entièrement personnels. » (V. De Tauzia, article Corrège, *Catalogue du Musée du Louvre,* École italienne.)

2. *Antonio Allegri, Memorie Istoriche*, par Pungileoni. Padoue, 1818, vol. I, p. 32.

En 1530, le Corrège est revenu à Mantoue, il avait alors trente-six ans et venait prendre part aux décorations du *Castello* et de la ville pour la réception de Charles-Quint; enfin, en 1532, l'artiste y séjournait de nouveau. Sans parler de l'*Apollon et Marsyas* et de *la Justice, la Force et la Tempérance*, les deux admirables gouaches du cabinet des dessins du Musée du Louvre, qui viennent des collections privées d'Isabelle d'Este, l'Allegri avait peint deux toiles que le duc Frédéric II devait offrir à Charles-Quint; de plus il a aussi exécuté pour les collections du duc un de ses purs chefs-d'œuvre, l'*Antiope*, aujourd'hui au Musée du Louvre, vendue par Vincent II Gonzague, en 1627, au roi Charles Ier d'Angleterre. Mise aux enchères lors de la vente ordonnée par le Conseil d'État à la suite de l'exécution de Stuart, Jabach l'avait achetée au prix de mille livres sterling; elle entra dans notre Musée national par Louis XIV, qui ne la paya que cinq mille livres de France.

On voit les points de contact entre Corrège et les Gonzague; mais la simple vue de la fresque du Castello, le fait même de son existence en cet endroit, la nature du procédé de la fresque, qui veut la présence réelle et l'intervention personnelle du maître, obligé de peindre sur le monument même, c'en est assez pour nous, et nous en appelons à ceux qui ont l'habitude d'identifier, soit par sentiment, soit par la comparaison, des monuments entre eux. Pour nous étrangers, c'est là de l'inédit le plus rare; si l'existence de ces petites peintures est inconnue de Pungileoni, c'est sans doute qu'il a cherché le Corrège dans la *Reggia* et à la *Corte Vecchia*, et non dans le *Castello*, livré de son temps au génie militaire. Nous essaierons plus tard de prouver par confrontation un fait que quelques historiens du Corrège ont soupçonné, mais que personne n'a jamais pu confirmer. L'Allegri, si primesautier, si génial, qui a créé un art au plus haut point personnel et ne relève de quiconque, a cependant subi une influence, et c'est celle d'un Mantouan, celle de ce Lorenzo Léon Bruno dont on connaît à peine une œuvre en dehors de sa patrie. Mais pour convaincre sans rémission le lecteur il faudrait opposer aux œuvres du Corrège celles de son prédécesseur, et la tâche est difficile.



LE STUDIOLO D'ISABELLE D'ESTE

Dans l'annexe du Castello Vecchio.

LA CHAPELLE DU CASTELLO

De ce *Studiolo*, dont quelques guides font une sacristie et qui, à un moment donné, a dû effectivement servir à cet office, malgré les sujets profanes qu'y aurait peints le Corrège, on passe dans le *Sacellum*, sanctuaire abandonné, restauré, remanié, moisi, mais dont les peintures, au premier aspect, présentent un ensemble complet réparti dans les tympans des murs de refend et les compartiments du plafond. Il faut se rendre compte de cette circonstance, que le *Castello*, de 1708 à 1866, était aux mains du pouvoir militaire; on sait même qu'il a servi de prison aux patriotes et qu'on n'en sortait parfois que pour aller à la mort; il n'était donc guère question alors d'étudier le monument, absolument fermé pour la partie qui nous occupe. Nous savons par la tradition et par un témoin oculaire, Pasquale Coddé, secrétaire des Beaux-Arts de l'Académie de Mantoue, que les peintures de la chapelle n'ont été découvertes qu'au commencement du siècle; elles représentent le *Christ triomphant*, les *quatre Sybilles* et les *quatre premiers prophètes*. Le fils de Coddé, Luigi, l'auteur des *Memorie biografiche*, a revendiqué cette restitution pour son père, fils d'un médecin des Gonzague, qui, né en 1756 dans le Castello, a beaucoup fait pour l'histoire de l'art à Mantoue. Ce dernier, d'après un document tiré du *Registre des décrets de Frédéric Gonzague*, attribuait ces peintures à Lorenzo Bruno, peintre de la Cour, dont il a remis le nom en honneur et auquel il a rendu son état civil, en publiant sur lui nombre de documents tirés des Archives de Mantoue [1]. Ce document dit vrai, mais d'autres documents postérieurs, tirés de la même source, détruisent les premiers, et confirment les superpositions de la décoration; car, alors que les premiers nous prouvent que Lorenzo Léon Bruno, sous la direction de Lorenzo Costa, avait décoré la

1. Le document est cité par Luigi Coddé. Prandi l'avait déjà cité; Carlo d'Arco l'a repris dans sa *Vie de Jules Romain*. Il est daté 1523, mais, nous le répétons, il énumère des services rendus par Lorenzo Bruno à une époque antérieure à sa date. — ... « Fredericus, etc., etc... Quod officiis possumus in Laurentium Leon Brunum consummatissimum, virtutis in pictura excellentem diu multumque cogitavimus... Nam cum inscii non sumus eum de bene nobis benemeritum esse, et cum intueamur ejus opera præclara, et admiratione digna, *quæ in sacellis, et cameris nostræ arcis pinxit* ».

chapelle du Castello, ceux qui portent la date de 1431 attestent que Giovanni Battista Bertani, par ordre de Jules Romain, préfet des fabriques ducales depuis 1524 jusqu'à sa mort, a substitué aux peintures de Léon Bruno tout un ensemble de décorations nouvelles. Or, ceux qui connaissent les œuvres de Léon Bruno, très rares en dehors de Mantoue, auront été frappés d'un certain air de parenté avec celles du Corrège, et, comme il semble établi que ce dernier, très jeune encore, est venu à Mantoue, qu'il y a certainement vu les œuvres du maître, puisqu'il aurait peint le petit *Studiolo* à l'époque où les peintures de Léon Bruno existaient encore dans le *Castello* : on en peut conclure sans témérité que l'Allegri, sans marcher dans les sentiers de Lorenzo Bruno, a pu subir son influence. C'était notre impression en visitant les sanctuaires où l'on conserve des peintures du maître, même avant de connaître le *Studiolo* du *Castello;* ce sera, nous n'en doutons pas, celle de tous ceux qui verront les grandes toiles de Léon Bruno dans les monuments[1]. A l'appui de cette assertion, nous trouvons une confirmation dans un passage de la notice du catalogue du Musée du Louvre[2], et Donesmondi,

1. « Doppo publicata l'opera del chiarissimo Prandi (*Notizie di Leon Bruno.* Mantoue, 1825), nella parte posteriore antica abbandonnata del Castello di Mantova si scopersero altre bellisime pitture di questo insigne pittore. Leon Bruno... le pitture di cui discorriamo sono *nella volta della piccola* sagrestia di un oratorio che serviva di Capella ai Principi Gonzaga oggi del tutto abbandonnata. » (Luigi Coddé. *Memorie biografiche in forma di dizionario dei pittori, scultori, architetti ed incisori Mantovani.*)

2. Le rapprochement suivant est fait pour frapper le lecteur : Frédéric Villot, dans sa notice sur le Corrège (*Catalogue du Musée du Louvre,* édition 1872), s'exprime ainsi : « Les nombreux biographes d'Allegri se sont efforcés d'éclaircir ce point mystérieux des influences subies, et presque tous ont attribué à des personnages différents l'honneur d'avoir enseigné au Corrège les premiers éléments de la peinture... On en est réduit sur ce point à de simples conjectures... Que le jeune Antonio se soit perfectionné en étudiant à Modène, à Parme, à Reggio, *les seules villes où nous avons la certitude qu'il ait été,* devant les ouvrages de Mantegna, de Francesco Bianchi, de Costa, de Leon Bruno, du vieux Dosso, *et les antiquités réunies dans le cabinet d'Isabelle d'Este;* que dans les premiers ouvrages on retrouve quelque sécheresse et l'influence du style ancien; cela n'a rien que de fort naturel. » — On remarquera qu'à côté de la confirmation de l'influence subie, il y a ici contradiction : Villot doute de la présence du Corrège à Mantoue, ou du moins il dit qu'il n'en a pas été fourni de preuves; mais il avance que l'artiste a vu les collections d'Isabelle d'Este. Où les aurait-il vues, sinon à Mantoue? Or, non seulement le Corrège a pu les voir, mais il a laissé alors nombre d'œuvres à Mantoue.

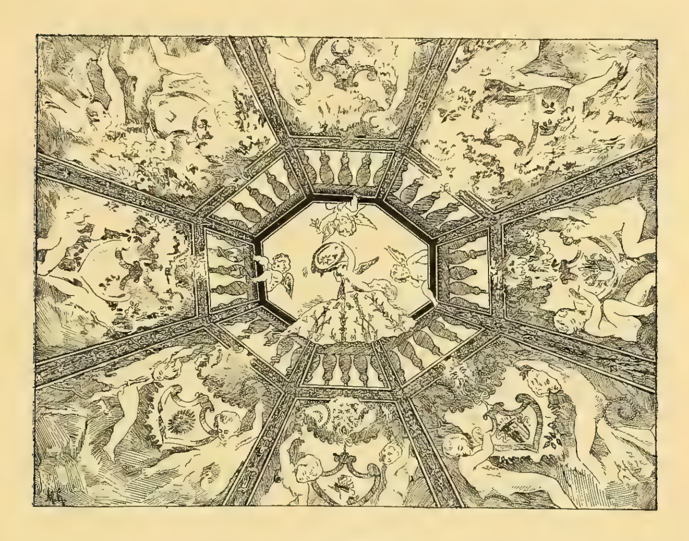
Cadioli, Coronelli, et l'abbé Salandri, nos devanciers, ont ressenti cette même impression.

Ceci dit, la critique ne peut s'exercer sur les œuvres de la chapelle telles qu'elles sont aujourd'hui; ce sont des peintures froides, sans caractère, encore qu'il y ait quelque grandeur dans les lignes; mais le style est altéré. Il nous suffira de prouver que, dès 1531, la trace du passage de Léon Bruno, attestée, comme on l'a vu, par le prince Frédéric II lui-même, a été effacée par Jules Romain : en effet, le dix décembre de cette année, ce dernier a signé l'ordre de payer les artistes inférieurs qui exécutent les peintures nouvelles sous Zoan Battista de Bertani, peintre, architecte et sculpteur[1], et le pauvre Léon Bruno va quitter sa patrie, où (dit-il dans une lettre adressée au secrétaire du fils de son protecteur qui lui avait continué sa confiance) il aimerait mieux vivre avec un écu par mois qu'avec quatre autre part : « Io credo che saro consolato con bona provisione con el Sign. Duca di Milano, da poi che la fortuna mia non vole che possa aver bene in la patria mia : in la quale più volontieri staria con uno scudo al mese che con quattro fora della patria. »

Après avoir lu ces documents, nous n'aurons plus à nous étonner si toutes les parties de l'annexe portent le caractère, soit de Jules Romain, soit du Primatice ou de l'école de chacun d'eux. Revenu sur nos pas par la seule issue qu'offrent les trois petites pièces que nous venons de visiter, nous rentrons dans le salon qui donne accès à la *Loggia*. C'est la *Camera oscura*, comme disent les documents, elle est ainsi nommée parce que, enfermée entre le *Studiolo* et la *Loggia* elle ne reçoit qu'un jour douteux pris sur les fossés; elle n'offre d'autre décoration qu'un écusson des Gonzague dans le goût du XVIe siècle, peint sur une muraille. Une lettre d'Isabelle nous indique qne les murs étaient tendus d'*Arazzi*, de « *Verdure* ».

1. Ordre de paiement du 11 décembre 1531, pour les travaux exécutés d'octobre à décembre de la même année dans le Castello. — *Peintures de l'Oratoire et de la Loggia, à l'ordre de Giovanni Battista de Bertani.* — « Magnifico signore Tesauriere generale dall' Illmo S. D. N. facia pagamento a M° Zoan Battista de Bertani depintore, che ano facto e ajutati ali infrascritti depintori in la faciata de la fabrica nova sopra à la *Lozeta* che guarda sopra al zardino nova e in uno *oratorio* in Castello hapreso alla *camara schura, quallo hano fatti de piu sorti figuri grandi e picholi.* Gommenzado adi p° de ottobre 1531 per tuto di 16 novb. 1531 de comisione del sp. Ms. *Julio Romano*, superiore generale de la fabriche dell' Illmo. S. D. nostro. »

Le salon qui suit, de la plinthe jusqu'aux soffites, montre une série de médaillons à sujets antiques peints à la fresque, absolument intacts, conçus dans le goût pompéien, et rappelant, par certains côtés, les peintures du palais du Té. La *Loggia*, avec laquelle les deux salons communiquent, a ses trois ouvertures sur les jardins; constamment exposée à l'humidité et aux variations de la température, elle a cependant conservé sur ses murs et aux plafonds ses



LA VOUTE OCTOGONALE

Décorée par le Corrège.

peintures à fresque, des génies qui voltigent, figures d'un ton roussâtre, aux lourdes formes, et quelques stucs que les documents attribuent à maestro Antonio de Conti. On voit par le document que le bon à payer, présenté en 1531 au trésorier du duc, vise cette partie de la décoration, qui a d'ailleurs assez peu d'intérêt au point de vue de l'art.

M. Gian Battista Intra, dans son guide de Mantoue et dans ses romans historiques, qui ont pour cadre la *Reggia* et les diverses parties du palais, fait allusion à cette *Loggetta* « si chère à Marguerite Paléologue, femme de Frédéric II, qui vivait à Mantoue triste et

humiliée, victime de l'amour du duc pour Isabelle Boschetti... Le Primatice l'avait ornée de beaux stucs, elle était pleine d'objets d'art; elle s'élevait à l'angle du *Castello*, c'était un séjour délicieux [1] ».

La situation dans le plan « à l'angle du *Castello* » est bien précise; on se demande cependant s'il faut voir là cette Loggia qui est l'objet des vifs regrets du fameux *Cortiggiano*, l'ami du duc d'Urbin et d'Isabelle d'Este, le protecteur de Raphaël, qui, à trois reprises, revient sur ce sujet dans ses lettres adressées de Rome à la marquise Isabelle, lettres qui nous montrent que la marquise faisait de la Loggia sa salle à manger d'été [2].

Mais si modeste qu'ait pu être la vie privée d'une princesse qui avait plus loin sa représentation officielle dans le palais Bonnacolsi, l'annexe de plan carré, où nous ne trouvons point trace des dispositions pratiques qui révèlent la vie et l'usage quotidiens, ne devait point lui suffire. La tour du *Castello* opposée à celle qui contient les peintures du Mantegna, communiquait avec cette annexe et faisait aussi partie de l'appartement; elle contenait tout le service intime: les bains avec chauffoir, un petit salon de repos, la toilette, les retraites secrètes, une *salle des marbres* et une vaste antichambre sortant sur

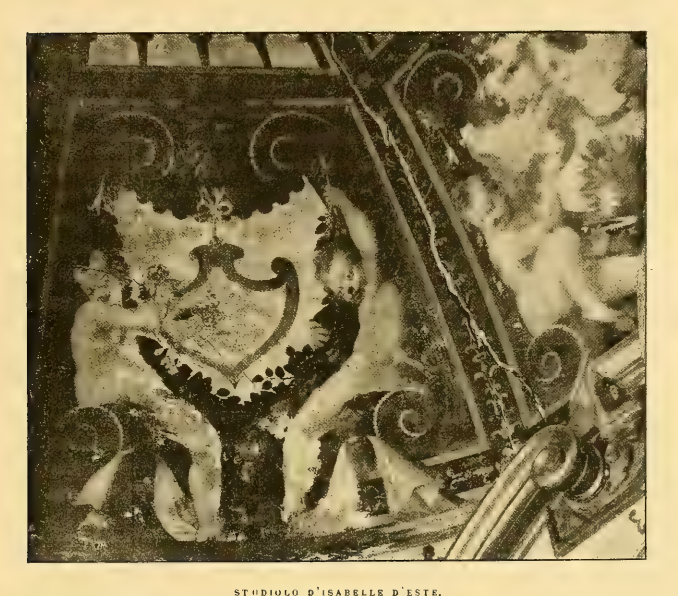
1. La série des romans historiques de M. Gian Battista Intra, dont quelques scènes ont pour fond le Castello et la Reggia de Mantoue, et son *Guide de Mantoue*, jettent une vive lumière sur la restitution des diverses parties de ces monuments, et nous l'avons pris volontiers pour cicerone. — Voir *Il sacco di Mantova*. — *Agnese Gonzaga Isabella Clara d'Austria*. — A Milan, à la typographie de la Perseveranza.

2. « Io penso se non in questi grand caldi, almen quando saranno un poco sminuiti, venire a basar le mani a V. S. Ill^a a tempo che ancor se potria mangiar sotto la bella Loggia, che in vero, tra tutti li belli lochi di Roma non ve n'e alcuno che possi star al parangone di quella. » — Rome, juillet 1524. — Ces lettres sont citées par MM. Aless. Luzio et Renier dans le volume *Mantova e Urbino*, pages 255 et 256.

Isabelle répond en ces termes : « Sareti aspettato dalla nostra Loggia, da la quale sareti accolto tanto piu voluntieri, quanto che gli siano per voi date tante belle Lodi ».

Il ressortirait de ces lettres (si elles se rapportent à cette Loggia), qu'Isabelle, quoique en possession de la *Grotta*, habitait encore l'annexe du Castello en 1524, mais les regrets du Castiglione pourraient s'adresser aussi à la Loggetta qui a vue sur le lac et fait partie des grands appartements en façade sur San Giorgio, ou même à la Loggia de son mari donnant sur les jardins suspendus, plantés d'espèces rares, enrichis de marbres, autour desquels Jean François avait fait dresser les petits monuments funéraires de ses chiens et de ses faucons.

la grande galerie conduisant à la *Sala dei Sposi*. On y trouve encore, ménagé dans les murs épais de la muraille, un escalier secret conduisant aux étages inférieurs de la tour où étaient logées les filles d'honneur, le service, les communs, les crédences et les cuisines, etc. L'architecte chargé d'opérer les modifications dernières, après le départ d'Isabelle, avait hardiment empiété sur la grande galerie du



STUDIOLO D'ISABELLE D'ESTE.

L'une des faces de la voûte octogonale décorée par le Corrège.

Castello en s'en appropriant deux travées sur cinq et élevant un mur de refend qui l'isolait[1].

Nous cherchions ici les traces d'Isabelle d'Este et nous constatons que son souvenir est presque effacé; des dix premières années de sa

1. Ce mur de refend, qui avait été pris sur la longueur de la salle et la diminuait d'un tiers, a été jeté bas pour les besoins de l'*Archivio Notarile;* mais la ligne de démarcation est visible par les riches caissons du soffite qui tranchent sur la nudité du plafond de la galerie.

vie qui furent si fécondes, rien ne reste au *Castello* que la petite casemate au charmant soffitte bleu et or à ses devises, refuge ou passage secret, qui donne une haute idée du goût qu'elle avait dû déployer dans l'appartement qu'il précédait. Des dix années qui suivent, nous ne retrouvons plus que la voûte du *Studiolo* qui laisse voir, dans les parties où la fresque tombe lentement sous l'action du temps, les décorations primitives dues au Liombeni, ce peintre familier d'Isabelle, dont elle se raille avec esprit dans ses premières lettres de 1491. Les faits privés de la vie de la marquise, des convenances personnelles à elle-même, puis à son fils et à sa belle-fille, expliquent nos déceptions; mais les faits historiques, les péripéties cruelles du siège de Mantoue de 1630, qui ont fait de la Mantoue de Louis III, de celle de Jean François IV, et de la Reggia de Frédéric II, premier duc, une vaste ruine, expliquent mieux encore l'état actuel du *Castello* et de la *Corte Vecchia*.

Nous avons dit qu'en 1520, après la mort de l'époux d'Isabelle, Frédéric avait demandé à sa mère de lui céder le *Castello* [1]; de 1520 à 1531, il allait servir à abriter les personnages qui venaient visiter les Gonzague. Nous voyons à tour de rôle passer dans la correspondance le duc de Milan, les Este, les frères et sœurs d'Urbin, Manfredi comte de Correggio, et La Mirandole. En 1530, c'est Charles-Quint lui-même, qui, venu à Bologne pour recevoir la couronne impériale, visite Frédéric Gonzague et le crée duc de Mantoue. Deux ans après, l'empereur y reviendra et couronnera l'Arioste sur la place San Pietro.

A chaque nouvel hôte, selon son degré d'importance, le *Castello* a été livré aux décorateurs, aux peintres, aux tapissiers; enfin,

1. La lettre à l'appui a été incidemment publiée par MM. A. Luzio et A. Renier, dans leur volume déjà cité : *Mantova e Urbino* (voir page 248). — On sait que les Gonzague, en étroites relations de parenté avec les Urbin chassés de leur État, leur avaient donné l'hospitalité dans la *Corte Vecchia*. La lettre est adressée à ses cousins Gonzague par Frédéric III, elle tend à obtenir de ces princes de disposer d'un palais qui leur appartenait, pour y loger les ducs d'Urbin réfugiés chez lui. Voici le passage qui nous touche : « Comme Votre Seigneurie le sait peut-être déjà, notre Illustrissime et Excellentissime Mère, depuis bien des mois, a désiré, pour sa commodité et la nôtre, loger à l'avenir dans la *Corte Vecchia*, et elle y a fait réparer et aménager des chambres à son gré, pour sa plus parfaite commodité. Une seule chose très importante reste à régler, c'est de trouver des chambres et tout un logement pour les Illustrissimes ducs et duchesses d'Urbin, nos beaux-frères, neveux et sœurs, car il serait impossible que toute leur suite, avec celle de notre mère, pût habiter le même lieu sans se gêner mutuellement. »

en 1531, l'appartement d'Isabelle devient celui de la jeune Marguerite Paléologue, héritière du marquisat de Montferrat, fiancée depuis quatorze ans à Frédéric, plus tard duc de Mantoue; et cette fois, Jules Romain ne tiendra plus compte de ses devanciers, il remaniera à la fois l'annexe et la tour qui en dépend, et les reliera à la *Reggia*. Enfin un siècle plus tard, la guerre éclatera entre l'empire et les ducs de Mantoue; l'empereur Ferdinand II réclame le duché, et l'armée espagnole pénètre dans le Montferrat dont les Gonzague avaient pris possession par héritage de la Paléologue. En 1630, Mantoue, assiégée par les impériaux, tombe entre leurs mains, et pendant trois jours les lansquenets, mettant la ville à sac, la dépècent pour ainsi dire, et vendent les dépouilles aux misérables qui suivent l'armée, attendant l'heure du pillage; et on voit glisser sur le Mincio les barques chargées de leur précieux butin.

Mantoue ne s'est jamais relevée de ce désastre; après le sac de Rome, un siècle auparavant, par le connétable de Bourbon, c'est, de toute l'histoire moderne, la plus grande catastrophe que l'Italie ait subie au point de vue de la perte et de la dispersion des œuvres de ses grands artistes. L'occupation devait durer encore une année; dans ce *Castello* où les fresques du Mantegna et l'annexe réservée à Isabelle d'Este ont plutôt souffert de l'abandon et de l'incurie que comporte une longue occupation militaire, aggravée plus tard par notre siège de 1797, il semble que, par un ordre supérieur ou par un instinct de vengeance, l'ennemi se soit acharné sur le riche appartement ajouté par Jules Romain à celui d'Isabelle d'Este pour la Paléologue. En entrant dans la partie qu'elle habita lorsqu'Isabelle lui céda la place, on constate que la furie des assiégeants a redoublé. Les murs lézardés sont encore debout, mais les décors, les marbres, les frises délicates, les pierres en saillie ou encastrées, tout ce qui brille, tout ce qui offre une forme aimable aux yeux, a disparu sous la rage des envahisseurs, et le spectacle est tel encore aujourd'hui. Frédéric II et Jules Romain avaient fait disparaître les traces d'Isabelle; les lansquenets d'Aldringer ont effacé à leur tour celles du duc et de la Paléologue.

Ce n'est certainement pas par un heureux hasard que, dans cette partie de l'édifice qui n'est séparée du *Castello* que par un mur, toute l'annexe spécialement élevée pour Isabelle a été respectée par l'ennemi. La *Loggia*, le salon dans le goût pompéien, le *Studiolo*, le *Sacellum*, où nous avons pénétré, sont, il est vrai, dans un état complet d'abandon; mais ils n'ont souffert que de l'incurie des hommes et de l'appropria-

tion à des usages pratiques. Nous verrons bientôt qu'à la *Corte Vecchia*, dans l'ancien palais des Bamacolsi, à la *Grotta*, et dans la *Reggia* proprement dite, au *Paradisó*, dans ces délicieux *Camerini* qui sont le dernier refuge d'Isabelle, il n'y a nulle trace non plus du terrible passage des envahisseurs de 1630. On dirait que la fureur de la soldatesque est venue expirer au seuil de la retraite de la grande marquise de Mantoue.

CHARLES YRIARTE.

(La suite prochainement.)





DÉCOUVERTES DE DELPHES

(DEUXIÈME ARTICLE[1]).

II

REMARQUES SUR L'IMPORTANCE HISTORIQUE DE QUELQUES MONUMENTS FIGURÉS

Quand on passe en revue les sculptures de Delphes, on est frappé de la prédominance des œuvres archaïques. Elles ont abondé là, comme elles ont fait en Grèce, durant ces dernières années, sur tous les chantiers de fouilles, à Délos, à Éleusis, sur l'Acropole d'Athènes. Les musées grecs en ont formé des séries considérables, et nombre de morceaux isolés sont parvenus encore dans les galeries publiques ou les collections privées de l'Europe. L'art primitif a pris dans les recherches archéologiques la première place, et les études se sont multipliées au moins autant que les découvertes. Cependant on ne peut pas dire qu'elles aient résolu toutes les questions qui étaient posées; on serait même tenté de se demander si elles ne les ont pas plutôt quelquefois compliquées et obscurcies. Les deux problèmes fondamentaux, ceux de géographie et de chronologie artistique, faute de monuments datés avec précision et localisés avec exactitude qui pussent servir de types et de termes de comparaison, n'ont guère engendré que des hypothèses; les écoles ne sont pas mieux déterminées que les dates.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XII, p. 441.

Ce qui donne aux métopes du Trésor des Athéniens, aux statues argiennes d'Apollon, à la frise de Siphnos une valeur singulière, c'est qu'elles ont, si j'ose ainsi parler, un état civil régulier, un certificat d'origine et un acte de naissance. Nous avons donc, enfin, avec ces marbres, des points fixes dans le temps, des bornes dans le champ mal délimité des écoles. C'est ce que je me propose de démontrer en étudiant d'un peu plus près ces monuments, et en exposant quelques-unes des conclusions neuves qu'il est permis d'en tirer.

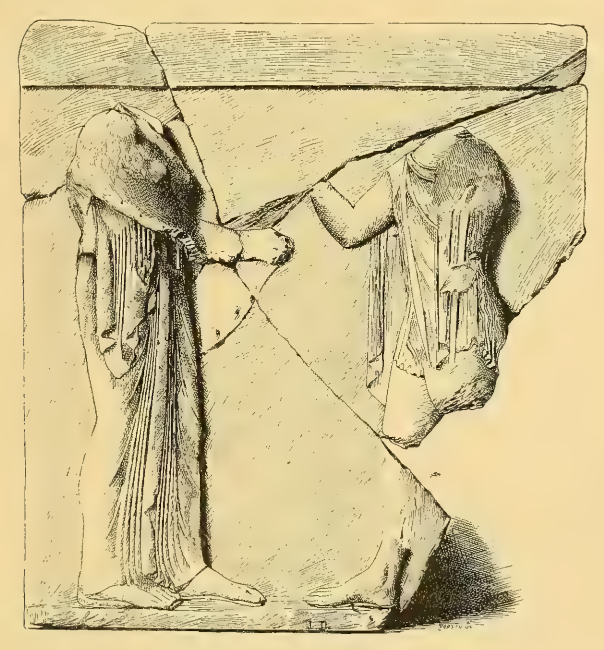
LE TRÉSOR DES ATHÉNIENS ET L'ART ARCHAÏQUE GREC DE 490 A 480.

Le Trésor des Athéniens possède les meilleurs titres que l'on puisse souhaiter; il porte plusieurs fois son nom inscrit sur ses murailles dans les documents officiels qu'on y avait gravés, et les mots qui nous restent de la dédicace confirment le témoignage de Pausanias et montrent que l'offrande fut faite à l'occasion de la victoire de Marathon et comme dîme du butin. Postérieur à 490, l'édifice fut commencé aussitôt dans l'enthousiasme du triomphe et l'effusion de la reconnaissance, et put être achevé très vite, puisqu'il était fort petit et que les fonds ne manquaient point : il était terminé avant 480, époque de la reprise des hostilités avec la Perse et de l'incendie d'Athènes. Il n'est point douteux que ce trophée national n'ait été confié à un artiste indigène; il suffirait d'ailleurs, pour le démontrer, de la ressemblance, ou, pour mieux dire, de la complète identité de manière qui existe entre les métopes et les vases attiques à figures rouges de style sévère. C'est bien aussi le faire des anciens maîtres, tel que l'a décrit le plus fin critique de l'antiquité; et « ces formes sèches, nerveuses et dures, ces contours précis, ces lignes tendues », qui caractérisaient, d'après Lucien, les œuvres d'Hégias, de Critios et de Nésiotès, s'observent si exactement dans les sculptures de Delphes qu'il semblerait légitime de les attribuer à l'un de ces ateliers. Ainsi la date en est fixée à moins de dix années près; la nationalité de l'auteur est connue, si ce n'est son nom même.

Nous reproduisons ci-dessous l'une des plus heureuses parmi les trente compositions qui décoraient les métopes; elle était probablement placée sur la façade sud et représentait un épisode de la vie de Thésée, la rencontre du héros avec Athéna, sa protectrice.

Debout, au côté droit de la métope, il fait face à la déesse, qui se

tient, elle aussi, debout; il lève la main droite, de l'air de quelqu'un qui converse ou qui prie; mais, dans son respect, il garde l'aisance qui convient à un héros, parent des dieux; la déesse, à son tour, tempère la majesté divine par une grâce accueillante[1]. Thésée n'a pour tout vêtement qu'une tunique courte et légère d'un tissu transpa-



MÉTOPE DU TRÉSOR D'ATHÈNES.

Athéna et Thésée.

rent et crêpé, par-dessus lequel est jeté une chlamyde, attachée sur l'épaule droite et relevée sur la gauche; il avait la tête nue, comme on le sait par d'autres métopes, et portait la chevelure demi-longue et bouclée, serrée par un ruban. Tel on le voit, avec une élégance plus juvénile encore, sur une des plus belles coupes

1. La figure d'Athéna a paru dans le journal *La Construction moderne*, le 5 janvier 1895.

d'Euphronios[1], recevant l'anneau d'Amphitrite. Athéna, qui l'assiste dans cette même scène, s'y présente, comme ici, en long chiton plissé, avec l'himation et l'égide, le casque en tête et la lance à la main; sa tête qui s'incline, douce et souriante, indique quelle devait être, sur le bas-relief, la pose et l'expression de la déesse.

D'autres plaques représentent les luttes de Thésée contre Périphétès, Skiron, Kerkyon, les Amazones, le Minotaure, le taureau de Marathon ; au lieu de la calme sérénité de cette scène religieuse, elles nous offrent l'animation violente du combat[2]. Toutes, elles prêtent aux mêmes rapprochements avec les vases peints : que les adversaires du héros y soient figurés sous la forme d'hommes vigoureux et beaux, ou sous l'aspect de géants brutaux ; que ce soient des monstres ou des animaux, ils ont tous leurs pareils dans la peinture sévère, en particulier dans les œuvres d'Euphronios ou du même cycle. Cet admirable taureau qui succombe, dont les genoux se plient et le mufle touche la terre, avec sa croupe puissante et qui lutte encore, son œil farouche, ses naseaux qui se dilatent, semble de part et d'autre copié sur un même modèle : tout, jusqu'aux indications sèches de l'anatomie, au rendu conventionnel des plissements des fanons, jusqu'aux froncements du mufle, de la joue et du front, démontre la communauté de tendances d'artistes contemporains et formés à la même école[3].

Héraclès[4] partage avec Thésée les métopes du Trésor, comme il fera à Athènes celles du « Théséion », à une date plus récente ; comme il fait dans le même temps sur les représentations des vases peints ; et, là encore, nous observons des ressemblances étonnantes de composition, de dessin, de style. Rien de plus frappant à cet égard que les cinq tableaux qui composent la Géryonie[5] : les trois groupes de vaches et de bœufs qui représentent le troupeau de Géryon, le chien Orthros renversé entre les jambes du héros ; le triple monstre, dont un des corps succombe, tandis que les deux autres sont encore animés à la lutte, reproduisent avec tant d'exactitude le décor d'une coupe attique qu'on dirait que le peintre a groupé les métopes en

1. *Monuments grecs*, 1872, pl. I.

2. Un spécimen de ces scènes mouvementées emprunté à la Gigantomachie a été publié dans l'*Illustration*, numéro du 8 décembre 1894.

3. *Mon. grecs*, 1872, pl. II.

4. De la série des travaux d'Hercule, la lutte du héros contre le lion de Némée a été reproduite dans la *Construction moderne*, nº du 5 janvier 1895.

5. Klein, *Euphronios*, p. 54-55.

une composition unique, ou le sculpteur découpé la peinture en cinq métopes.

Les combats singuliers, scènes de la Gigantomachie, qui décoraient la façade principale du Trésor, sont encore un des sujets favoris des peintres céramistes, et je trouverais sans peine matière à bien des comparaisons, si je pouvais mettre sous les yeux du lecteur les pièces elles-mêmes, sans lesquelles on le trouble plus qu'on ne l'éclaire.

Mais, sans énumérer tous les sujets similaires, sans rechercher une à une, et on les retrouverait, les attitudes de ces corps contournés en tous sens, de dos, de face ou de profil, il est impossible de ne pas présenter quelques remarques générales faciles à saisir et à contrôler.

Je n'indiquerai que pour mémoire l'habitude commune aux peintres et aux sculpteurs d'accompagner chaque personnage d'inscriptions qui précisent le sujet et meublent les fonds : c'est là un détail matériel et presque extérieur. L'entente des uns et des autres à balancer les masses et équilibrer les mouvements de façon à remplir le cadre dans lequel ils se sont renfermés, sans surcharge et sans vide, est bien plus significative. Ils sont d'accord aussi pour préférer les compositions simples, où un petit nombre de personnages se silhouettent dans un champ libre, aux représentations touffues et compliquées, où les personnages se superposent en plusieurs plans, dans un espace resserré. Un sentiment analogue de la décoration porte les uns et les autres à enlever en clair les figures sur le fond noir des vases, comme sur le fond rouge des métopes.

Si l'on passe aux modes de l'ajustement, on constatera sans étonnement que les mêmes prévalent de part et d'autre : chitons courts d'étoffe frisée, manteaux aux longs plis raides, cuirasses, boucliers ronds, casques attiques. La massue d'Hercule est un même long bâton noueux, son carquois large et plat, son arc court et fortement recourbé. On emploie volontiers ces accessoires, avec le manteau plié, à remplir les vides que les personnages laissent dans les tableaux, en les suspendant à un arbre, ou en les posant à terre.

J'ai déjà remarqué, à propos du taureau de Marathon, qu'on entend de même la représentation des animaux : les bœufs et les vaches sont bêtes de même race, avec mêmes attitudes. On en dira autant du cheval, fin, petit, au ventre mince, à l'encolure large, à la tête longue, sèche et osseuse, avec une crinière courte et droite et une houppe sur le front.

J'arrive à la figure humaine, et dans cette représentation, la plus difficile, la plus caractéristique, je relève les ressemblances les plus typiques : la même variété, la même hardiesse dans les poses; le même goût pour les proportions allongées, pour les formes vigoureuses avec élégance, les lignes précises, voire sèches, le rendu exact et ressenti de l'anatomie; la même préciosité minutieuse dans les petits détails du costume, de la coiffure ou des accessoires. Dans les têtes, on remarquera la carrure du menton, la saillie des lèvres et des yeux, le nez fort, l'œil allongé, le contour onduleux de la paupière inférieure, le développement de la paupière supérieure, le front bas caché sous les cheveux. La chevelure, tantôt ondulée et tombante, tantôt frisée, est traitée mèche à mèche et frison à frison, de même aussi la barbe. L'anatomie du torse, accusée par l'intensité du mouvement dans les corps, est observée et traitée avec une exactitude quelque peu schématique et d'autant plus frappante : saillie des côtes, tracé précis et dur de la cage thoracique, division des parties souples de l'estomac et du ventre, ainsi circonscrites, par une ligne verticale, allant du sternum au nombril et du nombril au pubis, et par deux lignes transversales, dont l'une passe par le nombril, et l'autre divise en deux moitiés égales la région supérieure, ondulation du pli de l'aine et du bas-ventre.

Quoi qu'on puisse penser de la précession de la peinture ou de la sculpture, tant de telles ressemblances ne se peuvent expliquer que par la parfaite contemporanéité des artistes : les chefs-d'œuvre de la peinture de style sévère doivent donc, comme les métopes du Trésor, être datés des environs de l'année 480. Après avoir pendant longtemps été trop timide dans la chronologie des vases attiques, je ne sais si l'on n'a pas été porté, depuis les découvertes de l'Acropole, à exagérer l'antiquité de certains d'entre eux : en tout cas, il n'est pas indifférent de posséder désormais un synchronisme exact et certain, comme celui que nous avons pu établir entre les peintures d'Euphronios et les métopes du Trésor.

La même remarque s'était présentée à mon esprit au sujet des sculptures trouvées avec les vases dans les remblais pré-persiques de l'Acropole [1]; elle a été faite également par M. Furtwaengler, qui s'exprime ainsi dans la *Philologische Wochenschrift* [2] : « Nous devons modifier nos appréciations sur les statues pré-persiques de l'Acro-

1. *Bulletin de Correspondance hellénique*. 1893, p. 612.
2. Numéro du 29 septembre 1894.

pole : elles n'appartiennent pas, dans leur ensemble, comme on l'avait cru, à l'époque des Pisistratides, mais au temps qui s'est écoulé entre leur expulsion et 480. »

Les figures de l'Acropole ont été si souvent reproduites — elles l'ont été ici même, par M. S. Reinach, dans son *Courrier de l'art antique,* — et elles sont si connues qu'on saisira sans peine les allusions que nous y pourrons faire [1]. La comparaison ne porte guère que sur les têtes, car Athènes a surtout donné des statues de femmes, drapées et immobiles, tandis que les métopes de Delphes offrent en majorité des figures d'hommes, nues et vivement animées. Nous avons de Delphes, en laissant de côté Skiron, qui offre un type très spécial de brutalité, analogue à celui des Centaures, deux têtes d'hommes, celles d'Hercule et de Thésée, et une tête de femme, celle d'une Amazone blessée; on peut joindre à cette dernière celle de Dionysos, tant le caractère en est franchement féminin.

La chevelure ondée ou frisée en petits tortillons au-dessus du front, ramenée sur les tempes et au-dessus des joues en bandeaux crêpés, répandue en longues mèches divergentes sur les épaules, en large nappe sur le dos, rappelle les modes de la sculpture dite chiote. Les conventions adoptées pour exprimer la souplesse des mèches à la façon d'un ruban tuyauté, ou d'un fil de fer ondulé, l'enroulement des papillottes en pointes de vrilles, sont celles de l'école attico-ionienne. Ajustements et procédés se retrouvent identiques à l'Acropole. L'orbite saillant des yeux, la forte ossature des pommettes, la carrure du menton, la proéminence des lèvres sont encore traits communs avec les statues athéniennes, et non les plus récentes. De ces dernières toutefois, plus que de toutes autres, on retrouve dans les têtes de Delphes le caractère général et l'expression, l'ovale moins allongé du visage, le modelé plus fondu, la rondeur plus souple des chairs, l'horizontalité des yeux et de la bouche, je ne sais quoi de calme et de mélancolique qui se mêle au demi-sourire, dessiné encore par les lèvres tendues entre deux fossettes. Le Dionysos a avec l'Athéna de l'Acropole (celle qui occupait le milieu du fronton du vieux temple) un air de famille qui a frappé tout le monde; et les traits du visage, la physionomie, l'ajustement, la pose se ressemblent en effet de telle sorte que le rapport paraîtrait difficilement fortuit. L'air de tristesse — qui n'est pas propre à

1. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, p. 341 et suiv.

l'Amazone blessée — rappelle, avec moins de finesse et de grâce, la moue de la figure surnommée la « Boudeuse »[1].

De même, si l'Hercule garde encore dans le type et la facture — petits frisons de la barbe courte — quelque chose d'une tête du VIe siècle, connue sous le nom de tête « Rampin »; si le Thésée rappelle « la tête Rayet-Jacobsen », par la coiffure, par la proéminence de l'œil, la découpure brutale de la paupière supérieure, ils sont cependant tous deux plus modernes que ces célèbres morceaux de la sculpture attique. Ils prendraient rang entre ces derniers et la tête de jeune homme, coiffée en crobylos, qui est le chef-d'œuvre et le dernier terme du développement de l'archaïsme, tel que nous l'ont révélé les découvertes de l'Acropole[2]. On notera que le crobylos, si fréquemment représenté sur les vases et dans les sculptures du haut Ve siècle, n'apparaît point à Delphes, et sans doute les modes méritent-elles qu'on leur accorde une valeur chronologique.

Puisque, parmi les œuvres de l'archaïsme attique, les métopes de Delphes seules portent leur date, c'est d'elles que l'on devra induire l'âge des autres monuments. On devra prendre garde seulement, quand on comparera des statues exposées en plein air, à portée du regard et de la main, avec des bas-reliefs destinés à être vus de loin, de bas en haut, dans l'ombre d'une corniche, à l'esprit différent dans lequel les uns et les autres avaient été traités. L'auteur des métopes a, de parti pris, simplifié la facture, exagéré certains traits, et les contrastes seuls de préciosité et de rudesse qui sautent aux yeux dans son œuvre, nous avertissent que certaines imperfections apparentes sont voulues et calculées pour l'effet. On s'exposerait donc à des mécomptes, si, les prenant pour des signes de la persistance prolongée de l'archaïsme, on les invoquait comme preuves de la modernité relative d'ouvrages différents et travaillés avec une inexpérience véritable. Sous cette réserve, on pourra dire que les sculptures du Trésor, dans leur ensemble et sauf quelques morceaux très heureusement venus, gardent beaucoup plus qu'on ne s'y serait attendu de la sévérité antique, et qu'avec elles on devra ramener vers les années 490 à 480 plus d'une œuvre attribuée d'abord à la fin du VIe siècle et placée, au juger, entre 510 et 500, ou même à l'époque des tyrans.

Et ce n'est pas seulement à l'école attique que s'applique le

1. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, p. 376, fig. 193 et pl. VI.

2. Collignon, *Ibid.*, p. 360 et suiv., fig. 182, 183, 184.

nouveau critérium : il sera difficile, comme le remarque M. Furtwaengler, de soutenir, en face des métopes de Delphes, l'hypothèse de M. Kalkmann, qui reporte au premier commencement du ve siècle l'exécution des frontons d'Olympie.

Ces scènes de combat, ces études d'anatomie dans des corps nus et en mouvement rappellent d'abord les sculptures d'Égine, dont la date flotte encore entre le vi^e et le ve siècle[1]. Les guerriers portent le même armement, casque attique, bouclier rond, cuirasse à lambrequins par-dessus un court chitonisque. L'Athéna casquée, avec sa longue égide qui couvre les reins, son manteau aux longs pans réguliers, son chiton rassemblé en plis tuyautés sur le devant du corps, a même attitude et même caractère : tel détail de la pose, la jambe droite, vue de profil, qui se dessine, non sans sécheresse, sous l'étoffe plaquée, est presque identique. Cependant, et pour s'en tenir encore aux détails de costume, la coiffure en crobylos, qui paraît manquer à Delphes, est à Égine la plus commune; on n'y retrouve plus, au contraire, ni les longues boucles, ni ces petits frisons courts de la barbe et des cheveux. Si nous passons maintenant à la facture et au style, à côté de différences qui peuvent tenir au goût propre de l'artiste ou aux tendances de l'école, un sentiment plus complet de la grâce, plus libre du mouvement et de la vie dans les œuvres attiques, nous en constaterons d'autres qui dépendent plutôt de l'avancement de la technique et pourraient être une indication de la date respective de chaque ouvrage. A cet égard, il ne me paraît point douteux que si l'on considère la manière de traiter le visage, les yeux et la bouche en particulier, la mise en place et le rendu des muscles et des chairs, on devra donner l'avantage au maître éginète. La silhouette du personnage dans l'ensemble a quelque chose de plus contraint; l'exécution est en général moins ressentie et moins sèchement précise. Je croirais volontiers que les frontons sont postérieurs, mais d'un très petit nombre d'années, aux métopes du Trésor; j'admettrais qu'ils pussent être du même temps, mais en aucun cas qu'ils les eussent précédées. C'est donc encore entre 490 et 480 que je les placerai et plutôt vers la fin de cette période qu'au commencement.

On me permettra de dire encore un mot au sujet d'une question, non plus de chronologie, mais d'interprétation. On se souvient de la

1. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, p. 286 et suiv., fig. 143 et suiv., pl. IV.

belle figure d'archer qui, dans le fronton d'Égine, porte un casque décoré d'un mufle de lion; elle avait toujours été désignée sous le nom d'Hercule, qui vient de lui être contesté. Or, tout pareil est le casque d'un personnage auprès duquel est peint le nom Ἡρακλῆς et qui lutte contre le géant Alkyoneus; la démonstration est faite contre l'exégèse nouvelle.

Bien d'autres conséquences seront tirées de nos découvertes; qu'il nous suffise d'avoir prouvé par quelques exemples quel retentissement elles ont dans l'histoire générale de l'art grec. Ainsi, quand un voyageur a reconnu sur sa carte un seul point, toute la topographie d'une région devient claire pour lui.

TH. HOMOLLE.

(La fin prochainement.)



LE KREMLIN DE ROSTOFF



Après avoir voyagé pendant de longues semaines dans les immenses provinces du Nord, avoir visité le curieux monastère de Solovetzki, perdu et presque séparé du monde dans son île lointaine de la mer Blanche, puis, traversant Archangel, avoir suivi pendant des jours entiers les bords tour à tour tristes et pittoresques de la Dwina, j'étais arrivé à Yaroslavl, une de mes dernières étapes. J'avais trouvé là, comme partout sur mon passage, l'accueil le plus touchant, et je me disposais à repartir, le cœur très ému des manifestations inoubliables faites par la population et l'armée à l'officier français, lorsque l'excellent gouverneur de la ville vint me chercher : « Vous ne pouvez songer à quitter Yaroslavl sans visiter Rostoff, disait-il; cet endroit, un des plus célèbres de la vieille Russie, n'est qu'à quelques heures d'ici et les fouilles que l'on y fait en ce moment le rendent particulièrement attrayant;.... malheureusement, ajoutait-il, peu de voyageurs français sont venus jusqu'à nous, car ils eussent trouvé là des sujets d'étude bien intéressants ! »

Changeant légèrement mon itinéraire, j'ai suivi ce sage conseil et je ne saurais trop remercier celui qui me l'a donné ; car si un voyageur tel que moi, un marin, bien profane dans les questions archéologiques, a pu être émerveillé des richesses artistiques et historiques

de cette petite ville, que serait-ce pour ceux de nos savants qui consacrent à ces études des vies entières de labeur et de recherches difficiles !

Un marin ne saurait avoir ici la prétention de discuter techniquement les merveilles réunies à Rostoff : je ne puis que donner un énoncé descriptif de mon passage, en laissant aux professionnels le soin de les approfondir.

Bâtie dans une plaine et sur les bords du lac Néro, Rostoff, dite autrefois *Rostoff la Grande*, est certainement une des plus anciennes villes de Russie. Elle fait partie du gouvernement de Yaroslavl, dont elle est distante de 54 verstes[1], et située à environ 150 v. au nord de Moscou. La ville s'étend sur une longueur de 3 v. 1/2 sur 1 v. 1/2 de large et 10 v. de tour. Son aspect est plutôt triste ; des maisons basses, en pierre et en bois. Au centre du demi-cercle formé par les habitations, s'élève le *kremlin*, qui se trouve sur une petite hauteur. C'est de là que rayonnent les principales rues où se suivent les boutiques de fabricants d'icones, la principale industrie du pays, et où se tiennent des foires importantes qui amènent à Rostoff les marchands de la Grande Russie, et des pèlerinages considérables.

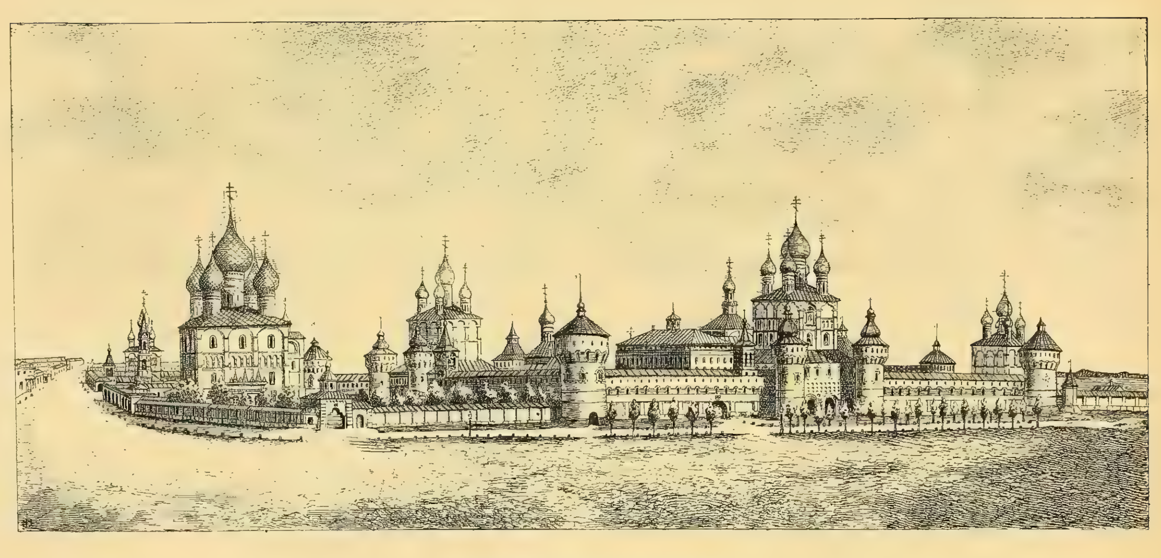
Quelques aperçus historiques sont nécessaires pour mieux comprendre les curiosités connues ou encore inconnues, réunies dans cette ville au milieu des temps troublés qu'elle a traversés depuis sa fondation [2].

Rostoff fut fondée, il y a environ mille ans, par les habitants de Novgorod. Avant cette époque, la localité était détenue par une tribu finnoise appelée Méria. Cette tribu ne vivait que de chasse et de pêche, s'abritant l'été dans des cabanes de bois, et l'hiver dans des huttes de terre, comme de véritables sauvages. Lorsque les slaves de Novgorod s'établirent peu à peu au milieu d'eux, ils perdirent leurs mœurs et leurs coutumes et constituèrent la race actuelle qui peuple le gouvernement de Yaroslavl.

Rostoff était autrefois une ville grande et populeuse ; aujourd'hui, elle est presque tombée dans l'oubli et visitée de-ci de-là par de rares voyageurs. Elle fut gouvernée par les princes descendants de Rurik, le fondateur de la monarchie en Russie, mort en 879, et dont la

1. La verste est de 1 kilomètre 67 mètres.

2. Ces notes m'ont été fournies par M. Tissoff, le savant et infatigable archéologue dont le dévouement, la ténacité et la science ont le plus contribué à la restauration et aux fouilles du kremlin.



VUE GÉNÉRALE DU KREMLIN DE ROSTOFF.

dynastie occupa le trône jusqu'à la fin du XVIe siècle. Deux des principaux descendants furent saint Wladimir qui donna le baptême aux habitants en 992, puis son fils Yaroslavl. Parmi les autres descendants de Wladimir, on compte l'empereur Constantin qui, pendant son règne, de 1216 à 1219, commença la fameuse cathédrale, encore debout aujourd'hui.

En 1237, les Tartares envahirent la Russie et dévastèrent Rostoff. Le fils de Constantin, le prince Wassilko, fut tué par eux en défendant la ville. A partir de ce moment, celle-ci perdit peu à peu son importance, voyant chaque jour s'amoindrir ses domaines achetés par les princes de Moscou, et enfin, en 1474, sous Yvan III, grand-père d'Yvan le Terrible, son existence propre finit par se confondre avec celle de Moscou.

De nouveau brûlée en 1609 par les Polonais, elle vit en 1788 son archevêché, qui jusque-là avait été la raison de son importance et de sa richesse, transféré à Yaroslavl, et son dernier évêque, Arsène IV Verestchaguine, mourut non remplacé.

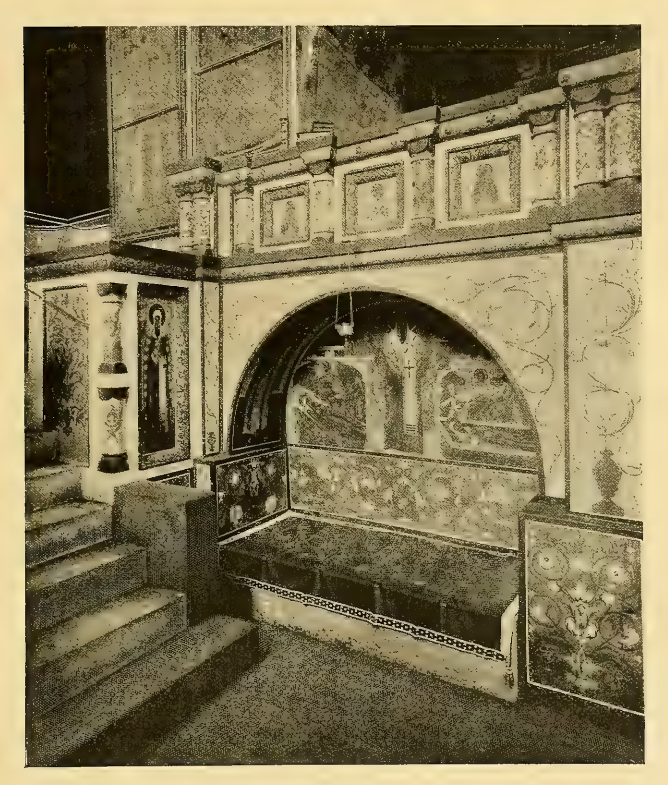
Outre son antiquité, Rostoff est remarquable par les souvenirs pieux, les images miraculeuses qu'on y rencontre et les nombreux tombeaux de saints et d'évêques découverts dans le kremlin et les couvents avoisinants.

Parmi les célébrités originaires de la ville, on cite le métropolitain Philarète Nikititch Romanoff, chef de la famille régnante actuelle, puis le métropolitain Joane Sissoevitch, qui vécut à Rostoff de 1652 à 1691 et auquel on attribue, outre l'embellissement du kremlin, les murs et les tourelles, le clocher de la cathédrale, l'église de Spass-na-seniach, puis deux églises du couvent voisin de Voskressensk, dont les constructions, extrêmement curieuses au point de vue de l'architecture du XVIIe siècle, rappellent de près les constructions mêmes du kremlin de Rostoff.

* * *

Lorsqu'on arrive au pied du double rempart qui entoure le kremlin, l'œil cherche en vain à s'orienter au milieu d'un fouillis de dômes grands et petits, de coupoles brillantes, de tours qui émergent. On se perd au milieu des circuits tortueux, des hautes murailles entrecoupées çà et là de murs encore en ruines, de jardins et de cours où l'herbe pousse. La cathédrale d'Ouspenskaya se détache alors comme la plus importante.

La construction de cette église, primitivement en bois, remonte à l'an 990 ; tour à tour brûlée et rebâtie, elle fut définitivement reconstruite sur les bases actuelles en 1214. Depuis cette époque, elle passa,



TEMPLE SOUTERRAIN DE SAINT LÉONTIUS.

(Kremlin de Rostoff.)

comme la ville de Rostoff, par toutes les péripéties de ces temps agités : Tartares, Polonais la dévastèrent et pillèrent ses trésors. En 1652, dans une période d'accalmie, la restauration fut entreprise par Joane Sissoevitch qui, après avoir élevé le grand clocher dont les cloches et le carillon sont célèbres dans toute la Russie, fit peindre

à fresque tout l'intérieur de la cathédrale. Malheureusement, de nouveaux incendies éclatèrent; puis, peu à peu, avec l'importance de la ville, se relâcha également l'entretien de l'église, qui finit par tomber dans le délabrement et l'oubli.

En 1884, on réparait le plancher d'une des petites chapelles des bas-côtés, dédiée à saint Léontius (un des premiers évêques de Rostoff, où il arriva en 1051 pour être bientôt assassiné par les paysans idolâtres), lorsqu'on découvrit sous les dalles une chapelle souterraine. Les murs étaient couverts de fresques représentant saint Ignace. On continua les recherches, et, près de l'autel, on trouva un escalier en pierre descendant à une profondeur de $2^{m},50$. Les fouilles habilement dirigées montrèrent que cet escalier aboutissait à une autre chapelle où on découvrit le cercueil en pierre de saint Léontius. Ce cercueil était placé sous une voûte, dans une sorte de niche au-dessus de laquelle se détachaient une très belle fresque du XVIIe siècle et une inscription, sorte de cantique en l'honneur du saint.

Encouragé par ces succès, l'on continua les fouilles dans l'espoir de découvrir les sépultures des princes de Rostoff; mais ces recherches n'ont pas encore abouti. On est arrivé néanmoins à constater que le plancher de toute la cathédrale avait dû être surélevé d'une grande hauteur, non seulement après la première restauration, mais même après le XVIIe siècle. Des découvertes nouvelles seront certainement faites, car la Société d'architecture de Moscou, qui a aidé à la restauration de la chapelle de saint Léontius, se consacre avec beaucoup de dévouement à ces recherches.

Les fresques les plus anciennes de la cathédrale se trouvent dans la sacristie supérieure, quelques-unes sur les colonnes et les piliers. On remarque des peintures fort curieuses : entre autres, à droite de la porte sainte, un Christ assis sur un autel, une très belle figure de la Vierge et deux autres compositions sur verre, représentant le Christ et la Passion. Il faudrait une place plus considérable que celle dont je dispose ici pour décrire les nombreux tableaux de saints et d'apôtres, les images miraculeuses, etc..., autant de choses intéressantes au milieu de dorures, de sculptures en bois, de tous les ornements artistiques qui donnent un si grand cachet de richesse aux églises russes.

A côté de l'autel est situé le clocher bâti par Joane Sissoevitch. Il contient 13 cloches du XVIIe siècle, dont la plus grosse pèse 32,000 kilogrammes environ. Le son de ces cloches est très remarquable, et c'est pendant de longs moments que je suis resté à écouter

INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE SPASS-NA-SENIACH

(Kremlin de Rostoff.)

les différentes sonneries que l'on voulait bien ordonner en mon honneur. On obtenait autrefois des sons qu'on ne retrouve plus ; mais les différentes méthodes et les carillons apportés par chacun des évêques de Rostoff ont été conservés, les sonneurs se transmettant les uns aux autres l'art et la tradition.

Autour de la cathédrale et du clocher s'étend un vaste mur en pierre avec portes et portiques. Le kremlin renferme encore cinq églises anciennes. Parmi les plus belles, on peut citer celle de Voskressenskaya, bâtie également par Joane Sissoevitch. Au milieu des curiosités de l'architecture intérieure, on remarque, en guise d'iconostase, un mur en pierre séparant l'autel de la nef; puis, au-dessus de la porte sainte, un auvent en pierre également, soutenu par quatre colonnes dorées d'un joli style. La porte est couverte d'emblèmes, de figures allégoriques, d'inscriptions du XVIIIe siècle. Les murs sont ornés de peintures de l'époque, parmi lesquelles se détachent la Passion et, à l'entrée, quelques visions de l'Apocalypse. Une grille en fer très curieuse ferme l'entrée de la cathédrale. La restauration de cette église a été faite d'une façon remarquable par MM. Shliakoff et Tissoff qui m'en faisaient les honneurs avec une extrême amabilité.

Un passage spécial réunit l'église à une maison faisant partie autrefois de l'habitation des évêques. Non loin de cette maison se dresse une chapelle à la Vierge avec une seule coupole, qui frappe le regard par sa façade peinte de triangles de différentes couleurs. Les murs intérieurs sont bordés de motifs de sculpture du XVIIIe siècle et supportent des images de la Vierge. On voit près du chœur un iconostase du XVIIe siècle.

Puis, c'est l'église de Saint-Jean-Baptiste, dont la porte sainte est décorée de riches tentures, soutenues par des colonnes ; les murs sont couverts de fresques du XVIIe siècle.

A côté de l'archevêché est l'église de Spass-na-seniach, datant de 1675 et dont les murs offrent également des fresques très intéressantes de cette époque.

L'iconostase est en pierre, et le jubé, élevé de cinq marches, est séparé de la nef par des arcs en pierre d'une courbe élégante. Malheureusement, cette chapelle menace ruine.

L'œil reste si émerveillé de toutes ces choses, si troublé de ce mélange d'églises, de passages en labyrinthe, de galeries hautes ou basses, que l'on se rend difficilement compte de l'ensemble du kremlin dans une visite rapide ; on conçoit néanmoins combien il a fallu

de patience et de science pour restaurer ces églises, vider ces cours et ces couloirs où l'herbe poussait drue, déblayer ces passages et ces fortifications, car la ruine et l'abandon menaçaient le kremlin depuis la suppression de son archevêché. Les chapelles s'effondraient ou deve-



L'ASSASSINAT DU TSAREVITCH DIMITRI.

(Fresque du Musée de Rostoff.)

naient de véritables poulaillers, quand elles ne se transformaient pas en abattoirs. Au moment du 500e jubilé épiscopal du célèbre saint Stephane de Perm, moine du non moins célèbre couvent de Gregoriensky qui, avec son église Saint-Grégoire, se trouve un peu plus près du lac, sur la même ligne que l'église Saint-Jean-Baptiste, l'idée d'une restauration fut mise en avant par M. Tissoff

et quelques notables et habitants de Rostoff. Ils demandaient à restaurer cette dernière église dans son style primitif. On ouvrit une souscription qui rapporta près de 2,000 roubles. Cette somme, jointe à des dons généreux, permit de commencer les travaux; mais ce ne fut qu'en 1880 que l'on put s'y attacher sérieusement.

En face de l'église Voskressenskaya, à côté de la maison de l'archevêché, se trouve le « Palais Blanc », puis une construction voisine du XVIe siècle, dite « Palais des Princes ». C'est dans ces deux bâtiments que l'on a installé le musée de Rostoff, qui voit augmenter chaque jour ses merveilles, soit par les fouilles, soit par les dons des localités voisines.

Le « Palais Blanc » ressemble beaucoup au « Granovitza Palata » du Kremlin de Moscou; il date de 1670. Lorsqu'on débouche du couloir qui le fait communiquer avec l'église de Spass-na-seniach, on croit entrer dans une de ces vastes salles des abbayes d'autrefois, avec des voûtes basses et sombres soutenues par un seul mais énorme pilier. C'est un modèle très curieux de l'architecture russe du XVIIe siècle. Depuis sa restauration en 1883, on y a renfermé la collection des antiquités religieuses : croix, ciboires, manuscrits, portes saintes des XVe, XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, livres rares et croix funéraires en pierre du XVe siècle. Il faudrait des jours entiers pour contempler toutes ces richesses qui font revivre l'histoire russe, et les savants de tous les ordres y trouveraient matière à de nombreuses études.

Jadis ce palais était réservé à la réception des souverains. Pierre le Grand y vint dîner et l'impératrice Catherine y séjourna. Plus tard, il fut affecté comme réfectoire aux grands dignitaires du culte. L'histoire de ces régions et de la province de Yaroslavl a laissé tant de souvenirs que ce musée a réuni en peu de temps près de trois mille antiquités religieuses remarquables.

Le « Palais des Princes » se compose intérieurement de pièces basses, voûtées, éclairées par des fenêtres étroites, de couloirs et d'escaliers tortueux. C'était la demeure des princes de Rostoff. On y a accumulé, comme au « Palais Blanc », tous les objets se rapportant à l'archéologie, à l'ethnographie et à l'histoire locale de Rostoff ou de la Russie en général.

* * *

Bien des pages seraient nécessaires pour énumérer ici les choses, même les plus curieuses, qui forment ces collections. Je ne puis qu'en

donner un léger aperçu. Autour du haut pilier, qui soutient la voûte du « Palais Blanc », on voit suspendus quantité de chasubles et de vêtements sacerdotaux des XVIIe et XVIIIe siècles, retrouvés dans les



FRAGMENT DE LA PORTE SAINTE, CHAPELLE DE SAINT-LÉONTIUS.

(Kremlin de Rostoff.)

églises et couvents des diocèses de Yaroslavl, puis des lanternes, des objets religieux ; signalons aussi un monument funéraire du XVe siècle placé en 1459 sur la tombe d'un certain Hiega Diakoff, qui fut enterré près de l'église de Voskressenié. En face de la porte,

nombre de saintes images et de tableaux : celles de saint Jean Bouche d'or, du Christ, de la Vierge, toutes du xvie siècle. Dans les embrasures des fenêtres, de nombreuses vitrines contenant des collections d'antiphonaires dont beaucoup datent d'Yvan le Terrible, des évangiles très curieux du xviie siècle, des croix de toutes sortes, des tabernacles en étain, des calices de formes variées du xve siècle, en métal ou en bois. Dans une autre vitrine, des ciboires ciselés de toutes les époques. Près d'une embrasure, on remarque un très curieux crucifix peint sur toile et datant de 1656; sur les bras de la croix sont figurés des czars et des czarines.

Dans une armoire vitrée, une collection d'images, dont une, de 1729, représentant, dans le haut, la descente de Jésus dans les limbes, et sur les volets les différents saints de Rostoff, puis une image du xviiie siècle, où l'on voit Dieu le père en chasuble, tenant sur ses genoux le corps de Jésus-Christ, tandis que le Saint-Esprit, sous forme de colombe, plane au-dessus du groupe.

On me montre en passant dix diapasons reproduisant exactement tous les genres de sonnerie des fameuses cloches de la cathédrale Ouspenskaya. Le long des murs pendent des linceuls, draps brodés des xvie et xviie siècles, de remarquables images en soie de la même époque (dont une de la célèbre Vierge de Kazan), des bannières ; puis, un peu plus loin, trois images du xviiie siècle offrant le Jugement dernier et la Passion.

Près de là, une collection de gobelets et de manuscrits ou d'imprimés remarquables, et une collection de monnaies russes, médailles et jetons frappés en souvenir des principaux événements historiques. Au-dessus de ces vitrines, des tableaux du peintre Yuroff, montrant l'intérieur de la cathédrale Ouspenskaya.

Des étagères supportent quantité de couronnes nuptiales du xviie siècle, dont plusieurs en bois doré, découpées et surmontées de croix avec de petites peintures représentant le Christ, la Vierge et le czar Constantin. Près de la porte conduisant au cloître Saint-Grégoire, dans une des vitrines contenant les autographes et manuscrits les plus célèbres, on me signale un ouvrage sur la naissance de Jésus-Christ, écrit par saint Dimitri de Rostoff.

Non loin du « Palais des Princes » se rencontre « la Tour d'eau » renfermant une église hors de service, mais sur les parois de laquelle on retrouve des peintures très remarquables. En face du « Palais Blanc » s'élève un grand bâtiment des xvie et xviie siècles qui, d'après la légende, aurait été l'habitation du métropolitain Philarète

Nikititch-Romanoff dont j'ai parlé plus haut. Cette maison assez délabrée pourrait être réparée dans son style primitif et serait un des rares échantillons d'une habitation russe au XVIe siècle.

Du côté sud, vers le lac, s'étend l'ancien jardin de l'archevêché. L'herbe et les plantes y poussent en désordre, à côté des légumes que l'on y a semés; mais on y voit, près d'un petit mur, tombant en ruine, une bâtisse remarquable qui fut, dit-on, un ancien bain. Cette partie du kremlin servait autrefois de cimetière au couvent de Gregorievsky; on y a trouvé quantité de pierres funéraires des XVe et XVIe siècles;





CÉRAMIQUE ANCIENNE.

(Musée du Kremlin de Rostoff.)

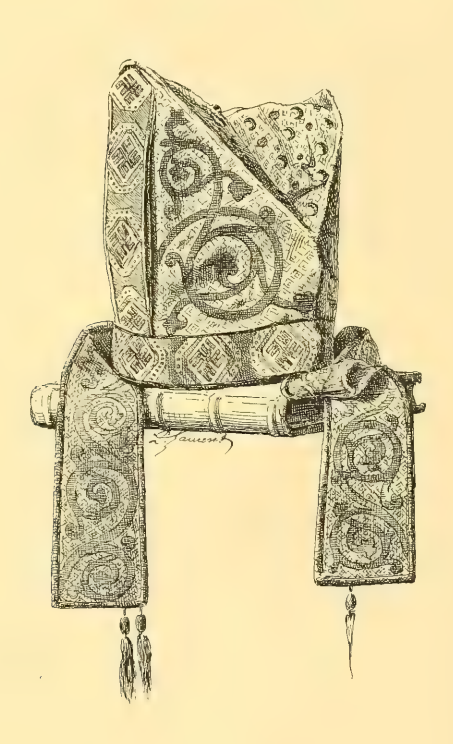
mais elle n'a pas été encore suffisamment explorée et tout porte à croire qu'on y fera des découvertes intéressantes.

*
* *

Bien trop courtes sont ces quelques pages pour donner une idée même générale de la beauté et des curiosités du kremlin de Rostoff. On ne peut également songer à entrer dans la description des couvents voisins qui l'entourent, et dont quelques-uns, comme celui d'Abraham, rempli d'œuvres remarquables en peinture, sculpture et architecture, remontent au Xe siècle. Il faudrait en outre à l'écrivain des connaissances qui lui manquent, pour faire apprécier à leur juste valeur les merveilles amassées dans ce coin reculé, que n'atteint point le voyageur classique, ainsi que les découvertes qui peuvent encore être faites et éclairer l'histoire russe. Mon but, dans un énoncé aussi rapide, est surtout de signaler Rostoff à l'attention. En dehors de la

gratitude personnelle que je dois pour la réception touchante faite au voyageur français par ceux qui consacrent leur intelligence à ces fouilles savantes, je crois qu'il y a à Rostoff une source de documents inappréciables pour ceux qui voudraient les interroger. Je souhaite que beaucoup de nos travailleurs soient conduits, comme moi, par le hasard ou l'étude sur ces bords du lac Néro, car ils retireront certainement un grand profit de leur voyage, et nos savants français resteront aussi unis aux savants russes dans leurs travaux de recherche que les deux grandes nations qui, en ce moment, se tendent la main.

VICOMTE JULES DE CUVERVILLE.



PAUL MANTZ



La vie de Paul Mantz, qui vient de s'éteindre dans sa soixante-quatorzième année, a été toute consacrée à l'étude de l'histoire artistique, à la démonstration des gloires de l'art français, à ce rôle de critique qui réclame tant d'abnégation et de clairvoyance. Il entreprit jeune une utile et spacieuse carrière, que la mort ferme aujourd'hui sans que le coureur fatigué ait transmis à personne le secret de son courage ni la mission de le suivre. De nos jours, les carrières sont entrecoupées, hérissées d'obstacles, sinueuses et diverses ; c'est ce qui explique la timidité de notre âge à rendre les devoirs mérités aux vieux protagonistes qui disparaissent : nous avons peur de parler de vertus que nous ne connaissons pas, que nous respectons comme des vertus classiques et supérieures.

Il faut remonter à un demi-siècle en arrière. Mantz sortait de la vingtième année quand le grand éveil littéraire, qui suscita l'école des critiques instruits tels que furent Charles Blanc, Théophile Gautier, Saint-Victor, Planche, Thoré, le secoua à son tour. La littérature frappait alors d'un sceau profond les œuvres d'art les plus indépendantes; le mélange des genres était intime; c'est auprès des producteurs, c'est dans les cénacles où s'élaborait l'émancipation de la pensée française que se formaient côte à côte les artistes plastiques et leurs juges fraternels, les critiques. On s'essayait à tout; on aimait pieusement le passé; on discutait ardemment le présent; on croyait préparer l'avenir; la fermentation des idées était extrême, et l'esprit vivifiait la lettre morte. D'autres parleront mieux que nous des productions originales de Paul Mantz; c'est l'expositeur, c'est le critique jamais las que nous devons relever aujourd'hui.

Il a beaucoup aimé l'art français; il l'a aimé avec intelligence et d'une affection innée; nos lecteurs le savent bien, sans avoir eu toutes ses confidences; car, le *salonnier* sema la bonne parole à la volée, dans l'*Artiste* d'abord (1845-1847), dans l'*Événement* (1850-51), dans la *Revue de Paris* (1853), dans la *Revue française* (1855-57), dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1857, 1859, 1863, 1865, 1867, 1869, 1872), enfin dans le *Temps* (1873-81 et 1883-91). Mais cette critique démonstrative des faits contemporains était accompagnée, étayée par l'étude passionnée des époques précédentes. Avec d'originales recherches sur Michel Colombe, Coypel, le Boullogne, les Le Nain, Watteau, notons, dans la *Revue française*, les articles sur Rude, David d'Angers, Delaroche, Scheffer, Flandrin, Delacroix, et ceux qu'il écrivit au jour le jour sur les expositions universelles, sur les expositions rétrospectives, sur les ventes célèbres, sur les livres d'art, sur tout le mouvement esthétique des cinquante dernières années.

Lui-même voulut écrire des livres, épandre sa doctrine. Sa collaboration à des réimpressions et à des recueils composites tels que le *Journal de Dangeau*, les *Mémoires sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture*, etc., les *Chefs-d'œuvre*, les *Peintres vivants*, l'*Art en Italie* et surtout à l'*Histoire des peintres*, de Charles Blanc, l'amenait à réunir, en 1869, les *Chefs-d'œuvre de la peinture italienne*, et, dix ans après, à écrire deux beaux volumes, l'un sur *Boucher, Lemoyne et Natoire*, l'autre sur *Holbein*. Deux volumes encore sur *Rubens* et *Watteau* sont bien connus de nos lecteurs; ces magistrales études ont paru dans notre recueil, la première de 1882 à 1886, la seconde en 1889.

On voit quelle capacité de travail était celle de notre collaborateur. Il fut toujours fidèle à la *Gazette;* notre premier volume (1859) contenait déjà un article de lui (*Fra Angelico de Fiesole*), et notre livraison de décembre dernier — trente-sept ans après — donnait sa dernière étude sur *Tocqué*. Plus de quatre-vingt-dix articles, dont certains, nous venons de le dire, ont l'importance d'un volume, ont paru ici même sous sa signature respectée [1], cependant qu'il remettait au *Temps*, à cent reprises différentes, sa copie ferme et claire, son appréciation équitable de l'événement artistique du jour.

En élevant à Boucher et à Watteau des monuments dignes d'eux, en sortant de l'oubli les maîtres moindres de l'école française, Paul Mantz fit une œuvre méritoire ; il était temps que l'école française du XVIII[e] siècle prît son rang ; mais, pour exalter cette école, il fallait une philosophie indépendante de l'histoire de l'art et cette pointe d'*atticisme* français, cette intelligence libérale que Mantz hérita de ses aînés, les grands critiques de l'école romantique. C'est grâce à de tels livres que l'esprit national a été dégagé de la gangue qui l'alourdissait et a pris son éclat propre, son illumination véritable. Paul Mantz n'a jamais été mieux inspiré que lorsqu'il eut une gloire nationale à élucider et de patriotiques revendications à exercer dans l'histoire de l'art du passé. Pourtant, la grandeur de ces phénomènes qu'on appelle Rubens, Holbein, le frappa et il a patiemment cherché la loi génératrice de ces deux génies divers.

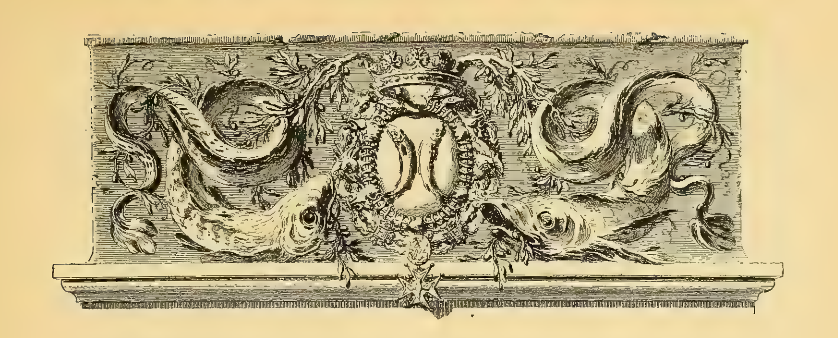
Lorsqu'il appliqua ses facultés puissantes d'analyse à l'art contemporain, — il eut le spectacle de toutes ses transformations, — Paul Mantz éprouva parfois une certaine gêne. Son passage à la direction des Beaux-Arts semble lui avoir laissé plus de désillusions que de consolants souvenirs ; il s'y sentit comme paralysé. Puis, la besogne d'aristarque pesa bientôt à son incorruptible franchise. Je crois le voir encore, au Salon, promenant son regard surpris et fatigué sur les cimaises, inquiet des nouveautés, tourmenté du désir d'être le juste juge entre cent plaideurs qui parlaient à la fois. En même temps, il sentait bien grandir la désaffection du public pour une cause trop morcelée ; il voyait la curiosité remplacer l'examen, l'agio préparer des réputations faciles et la critique écrite perdre

1. Signalons notamment les *Recherches sur l'histoire de l'orfèvrerie française*, les articles sur Corot, Troyon, Barye, H. Regnault, Carpeaux, Courbet, les études sur Mantegna, sur Michel-Ange peintre ; l'examen des galeries Pourtalès, La Caze, Cottier, Suermondt, de la Salle, Stein, etc., les comptes rendus des expositions étrangères d'Angleterre, de Belgique, etc.

toute autorité. La génération actuelle des peintres ne sera cependant pas ingrate pour la mémoire de l'ami intègre qui vient de disparaître; il ne fut point un critique d'« avant-garde »; mais il eut toujours la vision nette du mouvement circulatoire qui fait la vie de l'art. Sans ambition personnelle, laissé de côté par l'Académie compétente, il garda sa liberté de penser et la mit au service de toutes les tentatives généreuses. Il a été sévère pour « les artistes qui diminuent l'art à leur niveau et au niveau de la foule, qui ne comprend qu'à moitié quand elle comprend. » — « Il y a trois sortes de peintures, disait-il jadis, la bonne et la mauvaise, et une pire que la mauvaise, qui est la médiocre, fort en honneur à l'Institut. » La scission des Salons parisiens, loin de le scandaliser, l'intéressa; l'adjonction des œuvres d'art à la trinité conventionnelle trouva en lui un éloquent défenseur, et les essais des jeunes écoles ne l'effrayèrent jamais. « Les questions d'éclairage, écrit-il en 1890, paraissent intéresser beaucoup les peintres de l'école moderne. Vibration du rayon de soleil, mobilité du reflet, pénétration de l'obscur par le clair, transparence des ombres, tout est étudié, tout est glorifié, et un bénéfice réel sortira sans doute de ces utiles recherches. » Il avait déjà remarqué qu' « avant l'impressionnisme, la peinture du XVIII[e] siècle a été une réaction contre le bitume, réaction amenée par les milieux clairs dans lesquels vivait cette société ». Dans ces lignes et dans bien d'autres, que j'hésite à citer, tant elles ont une application immédiate, ne retrouve-t-on pas, identique, le jeune écrivain qui n'avait pas hésité jadis entre l'art officiel d'un Delaroche et d'un Horace Vernet et l'art primesautier d'un Courbet et d'un Millet, qui avait ressenti jusqu'au fond du cœur les injustes blessures infligées à Delacroix, à Th. Rousseau, à J. Dupré, à tout ce groupe de 1830 « qui rêvait d'introduire dans la peinture les émotions de l'âme humaine agrandie et modifiée par les révolutions de l'esprit ».

La *Gazette des Beaux-Arts*, à laquelle Mantz apporta si souvent de sereines études sur un siècle et demi de l'art universel, est émue du vide que la mort ouvre dans le rang de ses plus anciens et chers promoteurs. Les vétérans du libéralisme emportent avec eux beaucoup de secrets; parmi ces secrets, celui de la courtoisie et celui du désintéressement se retrouvent chez leurs successeurs; mais la grâce dans l'autorité, la science féconde et l'expérience aimable, le tact et la mesure philosophique, qui donc est de nos jours héritier de ces graves vertus?

ARY RENAN.



LE PORTRAIT DE FEMME

DE LA GALERIE LACAZE

(MUSÉE DU LOUVRE[1])

L'inconnue dont voici le portrait n'a rien de troublant ni d'énigmatique; c'est une dame française du milieu du siècle dernier, une aïeule souriante et simple sous ses bandeaux de cheveux blancs. Gracieuse encore d'une grâce modeste et nullement fanée, elle s'est fait peindre sans grands atours, sans pompeuse mise en scène, assise chez elle, dans la bourgeoise tenue que les femmes du tiers-état, qui ont enfanté la France moderne, ont fièrement conservée. C'était sans doute une femme d'esprit et de cœur; le regard est chargé de bonté intelligente, la bouche aimable et sérieuse; elle lisait tout à l'heure, peut-être Fontenelle, peut-être les *Poésies* du cardinal de Bernis, à coup sûr un livre d'ordre et de paix.

Le peintre a négligé de signer son œuvre. On attribuait jadis à Chardin ce portrait, qui passait pour représenter Mme Lenoir, femme du lieutenant de police. Cette dernière attribution ne saurait être maintenue[2]; et le nom de Chardin, quelque regret qu'on ait, semble

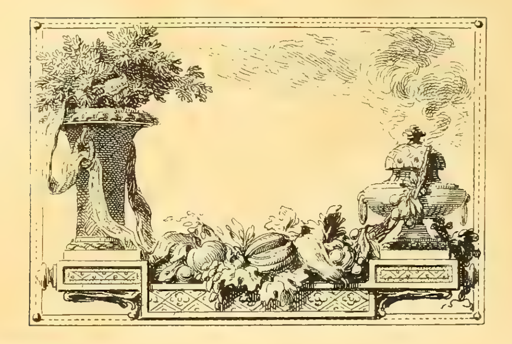
1. Galerie Lacaze, n° 1041, H. 0,80; L. 0,65. Fig. gr. nat.

2. Le portrait de Mme Lenoir par Chardin, qui figura au Salon de 1742 et fut gravé par Surugues le jeune, l'année suivante, sous le nom de l'*Instant de méditation*, n'offre aucune ressemblance avec celui qui nous occupe.

aussi devoir être abandonné, malgré la sobriété presque sévère du fond, l'éclat amorti de la robe bleue, la facture large du mantelet noir, l'esprit spécial des accents, malgré surtout la caresse attendrie et l'homogénéité de la facture, qualités familières au peintre des intimités de la société française du XVIIIe siècle. En désespoir de cause, pour ainsi dire, Paul Mantz inclinait à assigner notre portrait à Tocqué; il a soumis lui-même cette hypothèse, il y a quelques mois, aux lecteurs de la *Gazette* (décembre 1894, p. 464), exprimant son ardent désir qu'on démasquât enfin celui qu'on pourrait appeler « l'Anonyme du portrait au bonnet de dentelle ».

Quoi qu'il en soit, la charmante liseuse de la salle Lacaze est un chef-d'œuvre de l'école française. Waltner, l'aquafortiste émérite, a bien voulu le graver pour nous; et sa planche est un autre chef-d'œuvre; car, à côté de ses qualités de fidélité habituelles, l'artiste s'est efforcé d'atteindre, par un travail mystérieux, à l'effet moelleux, à l'aspect effacé un peu, à la tranquillité ambiante qui sont le délicat parfum du modèle.

C. F.





Ch. Waltner, sc

PORTRAIT DE FEMME

École française du XVIIIe Siècle

(Musée du Louvre)

Gazette des Beaux-Arts.

Imp. A. Salmon & Ardail, Paris

LE

PORTRAIT-MINIATURE EN FRANCE

(QUATRIÈME ARTICLE [1].)

DE LA RESTAURATION JUSQU'A NOS JOURS

(SUITE.)



Une grande artiste apparut tout à coup chez nous et se révéla en 1822, femme du monde comme il se devait à la Restauration, et qui avait choisi la miniature pour cette raison « qu'elle laissait immaculés les habits et les mains. » Peut-être Jal, qui nous renseigne sur cette vocation singulière, n'en a-t-il pas voulu pénétrer les causes vraies et autrement déterminantes que ce besoin de propreté méticuleuse. Aimée Zoé-Lizinka Rue, fille de Gilles Rue, commissaire de la marine à Cherbourg, et d'Eulalie Bailly de Montyon, avait ses vingt-six ans sonnés quand, au sortir de l'atelier d'Augustin, elle se résolut à tenter l'aventure [2]. Douée au mieux, servie par sa distinction, ayant très vite approfondi la grammaire un peu bornée de son professeur, elle prit la route des habiles et se chercha des relations. Une de ces amitiés

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XII, p. 475.

2. Aimée-Lizinka Rue, née à Cherbourg en 1796, morte à Paris du choléra en 1849, en son domicile, 74, rue Saint-Dominique.

lui ouvrit les portes des Tuileries, oh! pour une besogne ingrate en soi, pour une corvée, si l'on ose dire : le portrait du vieux Louis XVIII. Et voici comment se traitaient ces histoires médiocres, où l'artiste n'avait de pose qu'une station debout, dans l'embrasure d'une croisée, pendant le déjeuner du roi. Avant que Louis XVIII, le duc et la duchesse d'Angoulême ne passassent à table, un officier introduisait la jeune fille, lui faisait dresser un pupitre et l'abandonnait toute seule, fort intimidée du cérémonial, passablement tremblante, obligée de croquer au vol son vieux modèle, lequel, tout podagre qu'il fût, ne cessait de changer de place, de se pencher à gauche ou à droite, déroutant l'esquisse et forçant les repentirs. Encore n'était-il point le plus désagréable et le plus gênant; mais il y avait Madame, et Madame braquait sur la jeune fille son œil dur et ennuyé, car elle mangeait peu et avait plus de temps pour épiloguer[1]. En dépit de tout, Lizinka qui jouait une partie et n'entendait point la perdre, s'arrangea pour se contenter de deux matinées; son esquisse à peu près écrite, elle travailla chez elle et termina l'œuvre. Le portrait fut trouvé très bien par le roi, ce qui signifiait peu d'ailleurs, et admis par Madame, ce qui avait plus d'importance. Au fond, l'essentiel pour la débutante était non d'avoir réalisé un chef-d'œuvre, mais d'avoir portraituré le souverain. Cela classait, mettait en vedette, et la preuve c'est que tout de suite, en 1822, la jeune fille exposait avec le prince douze autres portraits de la société parisienne, dont les modèles se déclaraient enchantés du voisinage.

Bien vite recherchée dans l'aristocratie, honorée de l'amitié du roi qui la voulut marier à M. de Mirbel, homme âgé et scientifique[2], l'artiste eut plus de loisir d'étudier et de pousser à la perfection ses besognes. De ce qu'elle voyait chez Gérard, chez Thomas Lawrence, et déjà dédaignant la pratique bornée des miniaturistes, elle se fit un canon, tout un programme nouveau de phrases à elle, utilisées au besoin, jetées toutes neuves parmi les redites et les banalités voisines. Et d'abord elle avait abandonné le pointillé oiseux pour les procédés d'aquarelle plus larges, autrement rapides et artistes. L'ivoire entre ses mains n'était plus une matière quelconque, traitée comme un carton, il jouait merveilleusement sa partie dans les figures, respecté

1. Jal, *Dictionnaire de biographie et d'histoire*, p. 866, article Mirbel.

2. En 1824. Charles François Brisseau de Mirbel, membre de l'Académie des Sciences, avait vingt ans de plus que sa femme, étant né en 1776. Mme de Mirbel avait alors le titre de « Peintre du cabinet du roi ». Cf. Jal, *Dictionnaire*, p. 868.

où il fallait, caressé tout au plus par places et couvert lorsqu'il était nécessaire. Avant la finition et dès les premières touches, la physionomie vivait, la ressemblance était surprise; l'artiste revenait ensuite, faisant galoper son pinceau, sautillant de place en place, et, de ces effleurements, sortait bientôt une figure papillotante, irisée de petites nacres, où pour le moins, le moral vivait autant que le physique. Bien plus, elle a sur Isabey et Augustin l'avantage de n'avoir point de parti pris. Elle n'affublera pas quand même et malgré tout son modèle d'une coiffure uniforme, elle ne forcera pas à une pose; qu'on s'habille à son goût et qu'on se mette à son aise devant elle, cela sera toujours bon. Ses fonds ne sont point arrêtés d'avance, tels pour une blonde, tels pour une brune, on les prendra comme ils se comporteront à la bonne heure, avec leurs douceurs ou leurs folies [1].

En cinq ans elle est la première; on l'oppose assez durement aux radotages d'Isabey et aux crudités d'Augustin. Leaves de Conches ira jusqu'à lui donner le pas sur « le mielleux van der Werff et Netscher et Gérard Dow [2] ». La louange outrepasse un peu les mesures, et ces sortes de comparaisons ne sont pas toujours utiles. A la vérité, Mme de Mirbel avait monté la miniature d'un degré, elle la faisait rivale de la peinture, et grâce à elle les embrasures des fenêtres du Louvre, où les miniatures s'exposaient, avaient un public de femmes comme jamais auparavant. Le meilleur de sa faveur tenait aussi pour beaucoup à ses amitiés illustres. A diverses reprises elle avait peint le duc de Fitz-James, ce qui poussait Jal à railler. Jal n'était point de son intimité alors; plus tard il eût tourné sept fois la langue. Il écrit en 1827 : « Je ne connais pas cet *individu* à la face un peu colorée, aux cheveux blanchissants, mais je sais que son portrait est fort ressemblant. Je l'ai vu souvent où va la bonne compagnie, je gagerais que ce n'est pas un homme sans titre ou sans grande fonction. Le pinceau de Mme de Mirbel est essentiellement patricien, et il ne se commet pas avec les *communs*. Si Mme de Mirbel faisait un troisième portrait du même personnage il serait sans doute aussi ressemblant [3]. »

L'artiste vit dans ce milieu, elle y trouve ses *meilleures inspirations*,

1. Mme de Mirbel a voulu expliquer elle-même ses procédés dans un article de revue qui ne dit rien du tout.

2. Leaves de Conches, article paru dans l'*Artiste* (no 1, année 1833).

3. Jal, *Esquisses, croquis, pochades ou tout ce qu'on voudra sur le salon de* 1827. Paris, A. Dupont, 1828. Il avait déjà dit d'elle en 1824 dans l'*Artiste et le philosophe :* « Mme de Mirbel ne peint que des grands seigneurs. C'est tout simple, Mme Scarron n'écrivait pas à tout le monde. »

elle fréquente chez le prince de Condé qui lui confesse ses misères. Sous la monarchie de juillet, elle a un salon où passent les illustrations d'alors, entre autres le général Schramm, qui croit de son honneur d'arborer toutes ses croix sur son uniforme. Jean Gigoux avait été reçu dans cette maison et en parlait volontiers. C'était en tous endroits sur les murs des esquisses, des gravures, des copies d'après Michel-Ange. Voilà qui déroute un peu, mais l'idéal en art de Mme de Mirbel se résumait en ce seul génie. Elle, qui s'était vouée à l'esprit, au côté vivant de la figure, sans rien de synthétique ni de violent, n'admettait que le colosse italien. Ceci était d'autant plus à noter que déjà se dessinait en France un mouvement préraphaéliste dont la principale initiatrice se trouvait être Mlle Fauveau, qui courut la Vendée en compagnie de la duchesse de Berry. Ce sont là des choses bien inconnues aujourd'hui et peu croyables; les récents mystiques en auront quelque étonnement, et leur surprise sera de n'être point aussi neufs qu'ils se jugent.

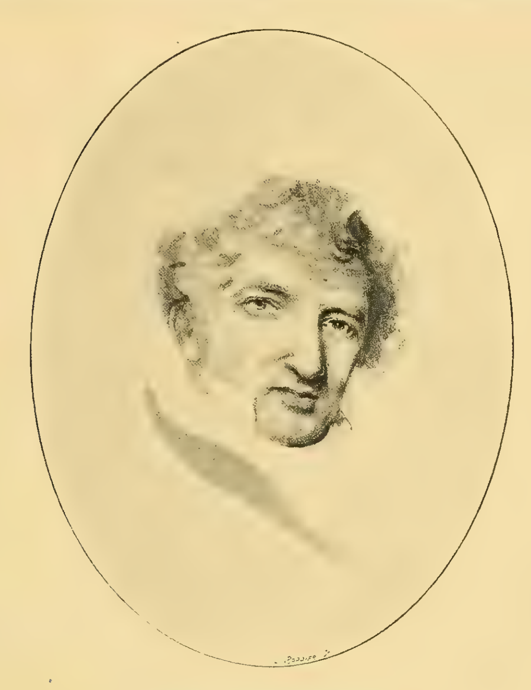
La fréquentation de Champmartin, à qui elle devait un magistral portrait d'elle-même[1], pensa nuire à Mme de Mirbel. Elle s'avisa tout à coup que les coloris jaunes, les teintes neutres et pâlies notaient plus de distinction, et elle s'y abandonna un temps. La louange ne l'avait point éblouie; elle se croyait toujours tenue à faire mieux. Elle manqua de faire pis. De plus, sa vue baissait, et, malgré qu'elle en eût, elle devait céder à ses élèves certaines œuvres moins glorieuses. Elle affectionna tout particulièrement Pommayrac pour ces travaux, parce qu'il ne lui portait pas ombrage, et qu'il ne laissait pas prévoir une rivalité comme Mme Herbelin. Il y a sur cette collaboration plusieurs racontars. Le portrait achevé par Pommayrac était signé par elle, et sur le prix de 1,500 francs, elle remettait 300 francs à son *praticien* : ce sont là des choses non prouvées, et qu'on répète sans en tirer rien de concluant. Gustave Planche, qui cependant connaissait bien des dessous et ne dédaignait pas les servir à bon escient, écrit de Mme de Mirbel en 1847 : « Ses miniatures sont comme toujours les plus belles du Salon, les portraits d'Ibrahim-Pacha, de His de Butenval, de M. le comte Pajol, prendront rang certainement parmi les meilleurs ouvrages de l'auteur. »

Ou bien Mme de Mirbel était alors guérie, ou Pommayrac la suivait d'assez près pour permettre les confusions. Or, si l'on raisonne

1. Ce portrait est à Versailles. Il a été gravé par Henriquel-Dupont, et reproduit par nous d'après l'original dans *La Restauration*.

d'après les travaux ultérieurs de Pommayrac, l'illusion tombe vite. Il s'ensuivrait que tous ces potins d'atelier n'avaient point un fondement bien sérieux.

Durant une période de vingt-cinq ans, Mme de Mirbel exposa plus de cent vingt portraits de tous genres : le roi et une douzaine de per-



GEORGES CUVIER, ESQUISSE PAR Mme DE MIRBEL.

(Appartenant à M. le marquis de Biron.)

sonnes en 1822; en 1824 et en 1827, une série d'anonymes; en 1831, neuf miniatures, parmi lesquelles les demoiselles de Pourtalès représentées ensemble dans une pose anglaise empruntée à Lawrence. Ces jeunes filles furent lithographiées dans l'*Artiste*, et leur père comptait parmi les collectionneurs célèbres d'alors. Puis, en 1833, encore une série de portraits anonymes; en 1834, la princesse de Chalais, la comtesse Yves de Sesmaisons, Mme Dubois, le duc Decazes, le prince Pierre

d'Arenberg, le comte Demidoff, le vicomte Cornudet; les noms valent qu'on les cite et l'artiste n'y manque pas. En 1835, les peintures officielles commencent: le roi Louis-Philippe, la reine des Belges. Quatre ans après, en suite d'un repos, le duc d'Orléans, le comte de Paris, la baronne Dériot, Mme Chagot, Fanny Essler, M. de Magnoncourt, Xavier Feuillant et Champmartin, son maître, qui ne fut pas un de ses meilleurs travaux. Et successivement, pour ne dire que les illustrations, le baron Gourgaud, Maurice d'Argout, en 1841; la marquise de Sémonville, la comtesse de Radepont, en 1842; Mme Guizot, la baronne Nathaniel de Rothschild, Mme Le Roy, en 1844; la duchesse de Trévise, en 1845; le garde des sceaux, en 1846; Ibrahim-Pacha, le comte Pajol, en 1847; Emile de Girardin, en 1848. L'année qui suivit fut celle de sa mort; elle exposa les portraits de M. et Mme Chenest, de M. C*** et de M. d'Aldenburg.

Au Louvre, Mme de Mirbel n'est représentée que par des ébauches offertes au musée en 1850 par son frère, M. Gédéon Rue. On y voit Gérard et Ingres; un homme rouge, le président Amy; une jeune fille en collerette blanche, signée *Lizinka de Mirbel*, 1831[1], et un jeune homme de 1830. Sur ces besognes, vous la connaîtriez mal. Les teintes sombres dominent chez toutes, ce qui n'est pas, à beaucoup près, la caractéristique de son genre. Champmartin y marque son influence, et c'est probablement parce qu'elle avait jugé ces œuvres médiocres que Mme de Mirbel les avait gardées par devers elle. Les familles d'artistes ont des piétés souvent malencontreuses; elles ont pour des croquis oubliés un attachement naïf et filial que les connaisseurs ne ratifient pas toujours. Souhaitons en l'honneur de Mme de Mirbel l'entrée au Louvre d'une de ses miniatures capitales, claires, ensoleillées, un portrait mignard de femme coiffée à la girafe, en manches à gigot, une de ces belles dames qu'elle disait si bien et que les amateurs futurs placeront entre un joyau de Hall et un « aérien » d'Isabey.

Il y a au cimetière Montparnasse une tombe très simple, couverte de fleurs par des mains amies, sur laquelle on lit :

EULALIE ZOÉ
BAILLY DE MONTYON
VEUVE RUE
DÉCÉDÉE LE 20 DÉCEMBRE 1840
A L'AGE DE 72 ANS

1. Mlle de Fitz-James.

MADAME DE MIRBEL
NÉE LIZINSKA RUE [1]
DÉCÉDÉE LE 29 AOUT 1849

—

MONSIEUR GÉDÉON RUE
DÉCÉDÉ LE 26 OCTOBRE 1872
DANS SA 73e ANNÉE

Mme de Mirbel avait alors 53 ans. Depuis Rosalba Carriera, nulle femme n'avait eu chez nous ce renom et cette influence. Ce fut, il le faut bien dire, l'extrême faveur dont elle jouit, qui lança sur la même carrière quantité de femmes dont peut-être le pot-au-feu eût fait d'inestimables ménagères. Et pourtant Mme de Mirbel n'était pas satisfaite en sa vanité : une jeune personne, Mme Herbelin, venait tantôt de lui être préférée dans une distribution de récompenses. Le choix était mérité, mais la grande artiste adulée et quelque peu gâtée fut la dernière à l'admettre.

Cette sensibilité d'épiderme explique combien peu d'élèves célèbres Mme de Mirbel laissa après elle. Sauf Maxime David et Pommayrac, ou Passot encore si l'on veut, ni Mlle Sidonie Berthon, ni Mme Louise Besnard, née Vaillant, ni Mlle Herminie Mutel ne lui succédèrent au sens du mot. Deux d'entre ces dames remportèrent en 1845 une première médaille, mais leur gloire s'en tint là. Mme Herbelin, qui allait recueillir l'héritage et le grandir, n'avait obtenu de Mme de Mirbel que des leçons hâtives, grognonnes, assez inutiles au fond. Pommayrac ou Passot agréaient mieux, qui n'avaient ni l'un ni l'autre l'étoffe de rivaux, et offraient à cet esprit inquiet des disciples soumis et respectueux, incapables de mieux. J'allais oublier Carrier [2], qu'elle avait connu chez le prince de Condé et qui s'inspira d'elle en maintes circonstances, notamment dans une miniature de sa fille, depuis lithographiée par Léon Noël. Carrier était un contemporain immédiat de Mme de Mirbel, médaillé de 1re classe en 1837, et qui avait étudié chez Prudhon, chez Gros et chez Saint. Malgré tout, il subit l'ascendant de la grande miniaturiste rencontrée

1. Il y a *Lizinska* et non *Lizinka*.

2. Joseph-Auguste Carrier, né à Paris en 1800. Il a laissé un curieux portrait de la baronne Renouard de Bussières, gravé par Maile. Ses débuts dataient du Salon de 1824. Il exposait encore en 1855.

à Chantilly et qu'il savait au mieux dans la maison. Ce fut sa manière d'être courtisan.

Par la réussite et la situation acquise, Passot serait le premier d'entre les élèves de Mme de Mirbel. Il avait tout juste un an de moins que son professeur, et dès l'année 1814 jusqu'en 1858, il ne cessa de produire [1]. Honoré d'une médaille de 1re classe en 1841, mais demeuré un talent secondaire, Passot eut une de ces fortunes singulières, inexplicables, grâce aux connivences intéressées de certains individus, et à son savoir-faire supérieur. D'abord, il s'était attaqué aux gens de théâtre, de Jouy, Rossini; puis il tendit au monde officiel. L'Empire décora Passot tout de suite et lui fit des commandes sérieuses. Il est inouï de compter le nombre de célébrités nouvelles portraiturées par lui, depuis le chef de l'Etat jusqu'au chef de bureau, en passant par les ministres : de Morny, Walewski, Drouyn de Lhuys, Baroche. Passot ne dédaignait rien au monde; il copiait aussi bien la reine Hortense d'après Gérard pour l'empereur Napoléon III, que l'impératrice Eugénie d'après Winterhalter. Il était un jour à Adelina Patti, le lendemain au prince Czartoryski ou à Ferdinand de Lesseps. M. Maze-Sencier a été dur pour Passot, il le proclama sans talent, arrivé seulement par les relations, alors toutes-puissantes. Un protecteur attaché à la maison impériale lui aurait facilité la voie, moyennant une prime par chaque commande exécutée, soit quatre ou cinq louis, une misère!

A la vérité, les succès de Passot à la cour impériale se pourraient mal expliquer : il n'a point comme Maxime David, son concurrent, un talent de dessinateur hors ligne, il n'a même point les qualités nuageuses de Pommayrac, il fait dur et terne, il manque essentiellement de distinction et d'esprit. Maxime David, au contraire, qui n'a point les couleurs, ni la science des ajustements, possède une entente des physionomies rarement rencontrée meilleure [2]. De juge suppléant à Compiègne, David avait été appelé à la cour du roi Louis-Philippe, pour quelques miniatures d'amateur exposées au Salon et fort goûtées chez le roi. Sa fortune indépendante, son éducation, son mariage avec une fille de Carnot ouvrirent à Maxime David les salons de la haute société parisienne, où fréquentait également Mme de Mirbel.

1. Gabriel-Aristide Passot, né à Nevers en 1797, mort en 1876.

2. Maxime David, né à Châlons-sur-Marne en 1798, mort en 1870. Médaille de 1re classe en 1841. Décoré le 2 mai 1851. M. Maxime David a fondé un prix annuel de 400 francs destiné à récompenser les miniaturistes.



Mlles DE POURTALÈS (Appt au Marquis de Ganay)

LE DUC DE FITZ-JAMES (Appt au Marquis de Biencourt)

Miniatures de Mme de Mirbel.

Gazette des Beaux-Arts — (Héliog. Dujardin) — Imp. A. Clément Paris

Successivement, il donna : en 1836, l'amiral Rosamel, le duc de Nemours en 1837, la reine Marie-Amélie en 1838, le marquis de Marzilles, le comte de Lasteyrie en 1846 et l'ambassadeur de Turquie, œuvres d'une perfection complète, encore que tenues dans les tons jaunâtres alors à la mode. Un de ses meilleurs portraits représente le statuaire Mathieu-Meusnier, touché fort spirituellement et poussé jusqu'aux limites extrêmes du fini en miniature. L'art de David était de tradition ; il n'avait guère écouté les leçons de Mme de Mirbel ; il procédait par un pointillé méticuleux, désespérant, lequel permettait les plus extraordinaires détails dans les traits et dans les draperies. C'est de la sorte qu'il avait exécuté les curieux portraits d'Abd-el-Kader, pour le Salon de 1853, en le montrant sous trois faces, comme autrefois Philippe de Champagne le cardinal de Richelieu [1].

Pierre-Paul de Pommayrac fut cet élève de Mme de Mirbel dont nous avons parlé déjà, et à qui la chronique reporte une part de collaboration dans certaines œuvres de la grande artiste [2]. Né en 1810 à Porto-Rico, de parents français, venu à Paris pour ses études, Pommayrac fréquenta l'atelier de Gros et s'amusa à la miniature. Il prenait de la pratique et marquait de l'application, quand Mme de Mirbel l'autorisa à venir chez elle. Rappelé par ses parents, il continua là-bas la portraiture de ses compatriotes, il fut roi dans ce royaume d'aveugles. Un jour, il rencontra M. de Valdegamas, qui l'envoya à Madrid pour un portrait de la reine Isabelle. Le roi François d'Assise ajouta à cette commande officielle celle de son propre portrait.

Revenu chez nous, Pommayrac rencontra le Prince-président en 1849 et exécuta de lui une effigie assez habile. Il resta. Puis vint l'Exposition de 1855, où l'artiste sut prendre une bonne posture. Son art cotonneux, flou, incertain, plut infiniment à l'impératrice Eugénie, qui le fit mander aux Tuileries et le nomma peintre du cabinet de l'Empereur. Révérence gardée, Pommayrac prenait à la cour de Napoléon III la place d'Isabey chez Napoléon Ier. Toute la famille impériale posa devant lui : l'Empereur, l'Impératrice, la princesse Mathilde, et plus tard le Prince impérial, encore un bien jeune seigneur. Une fois, Pommayrac peignit assez joliment l'impératrice Eugénie dans un rôle d'Octave Feuillet *la Toilette de la marquise*. Puis il la montra en son grand habit de cour, le diadème sur

1. Cette œuvre de Champagne est à la *National Gallery* de Londres.

2. Pierre-Paul Pommayrac, né en 1810, mort en 1880. Médaille de 1re classe en 1842 ; décoré en 1852.

la tête, et le graveur Danguin en fit une estampe où, sincèrement, il avait dit mieux qu'il n'avait trouvé. Pommayrac eut aussi affaire à Paganini, à Berlioz, à Desbœuf, à Henry Berthoud, à Dantan, à Henriquel-Dupont, à Mme Wey-Isabey, à Emma Fleury, à M. Prosper Bourée, ministre plénipotentiaire, à la marquise de Turgot. Dans l'instant, la passe mauvaise est venue pour Pommayrac; les costumes qu'il nous montre sont démodés; on le juge avec une sévérité un peu naïve et bourgeoise, sans vouloir se rappeler ce que le grand David pensait de Mme Vigée. Le cycle de dédain une fois révolu, Pommayrac, tout modeste qu'il est, reprendra sa place.

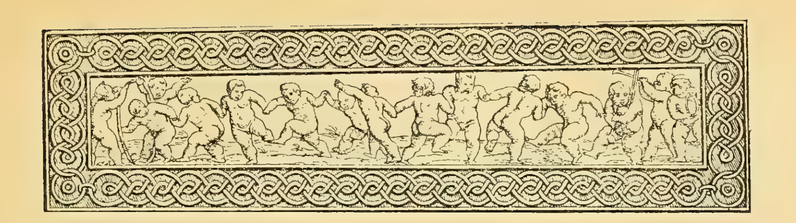
Un portrait singulier et inattendu de Napoléon III, à la taille fine, à l'œil sémillant, daté du 15 août 1852, est signé de Fortuné de Fournier [1]; celui-ci est un Corse, fort répandu dans la société de l'Empire, mais qui n'a pas su vaincre les oublis méchants; on compte aussi Mme Lehaut parmi les miniaturistes attitrés de la cour impériale [2], et non des moindres. Mme Lehaut fit en 1870 un portrait de l'Impératrice, qui fut vraisemblablement le dernier exécuté en France. Puis il y eut Philippe Berger [3], Mme Leloir, dont les fils, Louis et Maurice, resteront comme les vignettistes les plus spirituels et les plus savants de notre temps. Je n'aurais jamais fait de dénombrer les secondaires, l'essentiel pour moi est de n'omettre aucun talent titré et noté. M'en voici à Mme Herbelin.

HENRI BOUCHOT.

(La fin prochainement.)

1. Fortuné de Fournier, né à Ajaccio en 1798, mort en 1864. Décoré en 1855.
2. Mathilde Bonnel de Longchamp, Mme Lehaut, née en 1816.
3. Philippe Berger, né à Pagny (Vosges), élève de Girodet.





CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

L'ART VÉNITIEN A LONDRES, A PROPOS DE L'EXPOSITION DE LA NEW GALLERY[1]

II

ANTONELLO DE MESSINE. — GENTILE ET GIOVANNI BELLINI. LES ÉLÈVES D'ALVISE VIVARINI. — LES ÉLÈVES DES BELLINI.

Entre 1470 et 1480 environ, éclate à Venise cette révolution dans la technique qui recélait en elle les conséquences les plus importantes et qu'on a l'habitude, suivant une vieille tradition, propagée surtout par Vasari, de rapporter à Antonello de Messine. Mais récemment Morelli a prouvé, en comparant le récit de Vasari avec tout ce que d'autres auteurs nous ont transmis d'Antonello, que le fameux biographe ne peut faire autorité en ce qui concerne le maître sicilien[2].

On supprime maintenant le voyage d'Antonello en Flandre et sa prétendue éducation par Jean van Eyck. Pour étudier des tableaux du grand maître de Bruges et de son école, il n'était pas besoin d'aller au delà des Alpes, car on en trouvait à Naples, et, suivant toute probabilité, à Venise. Ce qui reste certain, c'est qu'Antonello a dû étudier ces tableaux à fond, et qu'il en a appris non seulement le faire, l'habileté à peindre à l'huile, mais aussi une manière de voir les choses et de les rendre, qui était restée inconnue jusqu'alors aux Italiens.

On n'a pas facilement l'occasion de voir réunis, comme à la *National Gallery*, quatre tableaux d'Antonello. Ici, on trouve la première peinture de sa main qui porte sa signature : le *Christ* de 1465 (n° 673), en demi-figure, bénissant, qui rappelle directement par son type connu, par ses gestes, le modèle favori de van

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XIII, p. 161.

2. *Gal. de Munich*, p. 239 et suiv. Voir aussi les notes dans la biographie de Vasari, t. II, p. 563.

Eyck et de son école[1]. Ce tableau trahit une faiblesse de technique qui dénote, sans hésitation possible, un jeune artiste à ses débuts. Un autre tableau encore porte une date : le petit *Crucifiement* de 1477 (nº 1166). C'est l'œuvre d'un Italien de pur sang. Jamais dans le nord on n'a eu ce don de voir le paysage avec une telle grandeur ; on n'y avait pas ce sentiment de la ligne, qui est inné chez les Italiens. Et cependant, même dans ce morceau, certaines parties rappellent l'art flamand ; les toutes petites figures des trois femmes, au fond, la femme du milieu en rouge, sont celles qu'on rencontre dans tant de tableaux flamands de cette époque. Ce *Crucifiement*, au contraire, ne laisse voir aucune influence marquée de Carpaccio, des Vivarini ou d'un autre Vénitien contemporain. On y relève une qualité très caractéristique d'Antonello, la faculté de voir les choses de très près, comme avec un verre grossissant, et de les peindre en miniaturiste : tels sont, par exemple, les têtes de morts et les ossements au pied de la croix. Mais cette faculté se révèle bien plus fortement dans les admirables portraits d'Antonello, dont la *National Gallery* possède un spécimen de première importance, le *Jeune homme à la toque rouge* (nº 1141)[2]. On ne se lasse pas de regarder ce portrait, d'un modelé si puissant, sans qu'il y ait le moindre relief à la surface. Tout y est vu de très près, surtout les lèvres gercées et la prunelle, d'une plastique stupéfiante, qui sort visiblement de l'orbite. Qui, jusque-là en Italie, avait regardé de cette manière la physionomie humaine ? Qui aurait été capable à Venise, avant ou après Antonello, de la rendre telle qu'elle apparaît dans ce portrait et dans tant d'autres, comme le *Condottiere* du Louvre de 1475 ? Les portraits dus aux deux Bellini — on en rencontre dans la même salle de la *National Gallery* — sont tout différents, parce que ces peintres ne cherchent pas à rendre minutieusement la surface, mais regardent le modèle à quelque distance, notent les traits principaux qui donnent le caractère et les traduisent sur la toile. C'est dans le nord seulement, chez l'incomparable Jean van Eyck[3], qu'on pourrait trouver des portraits analogues à ceux d'Antonello. Ce dernier a inspiré quelques portraits appartenant à la même époque environ, ainsi le *Sénateur* du Véronais Bonsignori de 1487, à la *National Gallery* (nº 736), et un portrait de garçon qui figure à la *New Gallery* sous le nom d'Antonello, mais qui doit plutôt être attribué à Alvise Vivarini. Le dernier des tableaux du maître, récemment acquis par la *National Gallery* (nº 1418, de la collection Northbrook), *Saint Jérôme dans sa cellule* montre cette tendance d'outre-monts à rendre chaque objet avec une rare netteté, comme dans les miniatures. Au XVIᵉ siècle déjà, on a dû avoir le sentiment vague que ce tableau n'était pas purement italien ; nous lisons, en effet, dans un ouvrage très précieux de cette époque, qu'il fut attribué par quelques-uns à Antonello, *ma li più, è più verisimilmente, l'attribuiscono a Gianes, ovvero al Memelin*. D'autres enfin pensèrent à Jacometto, dont on sait seulement qu'il fut surtout miniaturiste[4]. Morelli était de ces derniers. Toutefois, si l'on compare en détail cette œuvre avec les autres productions authentiques d'Antonello, on n'hésitera pas à la donner au peintre de Messine. On y trouve le même rouge que dans le tableau

1. Reprod. dans Müntz, *Hist. de l'art pendant la Renaissance*, t. I, p. 339.

2. De ce portrait il y a à l'Exposition une copie postérieure (nº 59, à M. Léon Somzée).

3. Comparez le portrait d'un inconnu par Jean van Eyck, daté de 1433, à la *National Gallery* (nº 222.)

4. *Notizia d'opere di disegno*, ed. Frizzoni (Bologne, 1884), p. 188 et 189.



PIETÀ, PAR GIOVANNI BELLINI.

(Collection de M. Ludwig Mond.)

du *Sauveur*; les mains, qui semblent dépourvues d'articulations, rappellent celles du *Crucifiement*. Ce *Saint Jérôme* est même un des plus précieux ouvrages du maître; tout y est achevé, surtout les livres à demi-ouverts dont quelques pages se sont détachées. Plus frappant encore est l'effet de lumière : le soleil éclaire la chambre du côté du spectateur, et, en même temps, par deux fenêtres du fond le jour, pénétrant avec sa clarté modérée et tranquille, remplit la chambre au double rang de colonnes. Dans ce petit tableau on sent déjà des tendances toutes modernes. Enfin, la *New Gallery* nous montre d'Antonello la demi-figure du *Christ à la colonne* (n° 131, à sir Francis Cook, Richmond), dont on connaît la réplique à l'Académie de Venise. Il est rare de rencontrer dans la peinture italienne un type plus laid; l'artiste a rendu son modèle sans y rien changer, avec le haut du nez grossièrement épais, la bouche demi-ouverte. Ce Christ n'est pas le fils de Dieu, mais c'est un homme auquel la douleur arrache des larmes qui roulent lentement sur ses joues, mêlées de sang. C'est un chef-d'œuvre, néanmoins, par cette facture admirable qui a su donner aux yeux le plus haut degré de vie intense; des boucles jaunâtres se détachent sur le ton brun de la chevelure, interprétée avec une extrême finesse. Ce tableau semble des dernières années du maître.

On doit croire que les œuvres d'Antonello produisirent sur les contemporains une profonde sensation; les Vénitiens travaillèrent à s'emparer de cette technique nouvelle, qui atteignit son apogée avec les deux Bellini. L'aîné des frères, Gentile, traitait dans la plupart de ses tableaux des sujets où il avait à déployer une large mise en scène. De ce genre étaient les vastes compositions qu'il avait à peindre pour la salle du Grand Conseil (à partir de 1474)[1], dont l'une, dans son ordonnance générale, nous est conservée par une esquisse de Rembrandt[2]; de ce genre aussi, les toiles destinées aux *scuole* de Saint-Jean l'Évangéliste et de Saint-Marc, aujourd'hui à l'Académie de Venise et au Musée Brera de Milan. Les sujets mêmes imposaient à l'artiste une vue de Venise ou d'Alexandrie, théâtres de l'action. Gentile suit alors la tradition de son père Jacopo, qui aimait tant à dessiner dans ses esquisses des panoramas d'ensemble, et traitait volontiers le principal sujet comme un accessoire, afin de réserver la plus large place au décor, quelque cour vénitienne, entourée de hauts palais[3]. Ce qui surtout éveille notre intérêt dans les compositions de Gentile c'est la grande quantité de portraits si finement caractérisés, quoique le nombre des personnages dépasse la centaine. Qu'on regarde dans le *Miracle de la Sainte Croix* ces figures d'hommes agenouillés (à droite); quels portraits admirables! Si l'on veut savoir quels étaient les Vénitiens vers 1500, les voilà rendus avec un réalisme qui ne saurait mentir. Aussi comprend-on que Gentile fût le portraitiste officiel des doges[4], que Catarina Cornaro, reine de Chypre, se soit fait peindre par lui[5], qu'il ait été choisi pour être envoyé au Sultan quand celui-ci demanda un bon peintre à la Seigneurie.

Toujours occupé à ses grands ouvrages, il n'avait guère de loisir pour les petits

1. Détruites par le grand incendie de 1577.

2. Voir la reproduction dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. VI, p. 1. L'esquisse qu'on a voulu attribuer à Gentile même, au *British Museum* (*Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen*, t. XIII, 1892, p. 23), n'est qu'une copie d'après la fresque.

3. Il faut rappeler que Gentile gardait chez lui un des livres d'esquisses de son père.

4. Document de 1487 (Lorenzi, *Monumenti*, n° 216).

5. Ce portrait se trouve à la galerie de Budapesth.

tableaux. Marc Antonio Michiel, l'auteur de la fameuse *Notizia d'opere del disegno*, ne cite aucune œuvre de Gentile dans toutes les maisons des collectionneurs qu'il avait visitées. On ne s'étonne donc pas de ne rencontrer que très rarement une œuvre de sa main. Toutefois la *National Gallery* a de lui un magistral portrait, celui d'un mathématicien, remarquable par l'énergie du caractère et par sa tonalité grisâtre (n° 1213). Au même musée, de Gentile aussi, et non de Giovanni auquel il est attribué par le catalogue, est la demi-figure de *Saint Pierre martyr*, rendu comme si l'artiste avait eu à faire le portrait d'une personne vivante (n° 808). Une figure du même genre, mais plus belle encore, est le *Saint Dominique* au *South Kensington Museum* [1].

L'Exposition offre un tableau de Gentile de haute importance : *la Vierge sur le trône* (n° 47, à M. L. Mond, provenant de la collection Eastlake). Ce qui frappe le spectateur au premier abord, c'est le rôle dominant du rouge. Du rouge partout : dans les vêtements de la Vierge, dans le tapis qui couvre les marches du trône, dans les ornements de marbre; rouge aussi, le petit rideau au-dessus de la tête de la Vierge. D'un beau contraste avec cette couleur foncée est le bleu clair du ciel, où l'œil ne découvre aucun nuage, ainsi que le charmant ton verdâtre des montagnes, des deux côtés du trône. Quant aux figures, elles sont de cette dignité tranquille, habituelle à l'école primitive : la Vierge se tient droite sur le trône, et de même, soutenu par elle, l'Enfant Jésus se tient droit sur le genou gauche de sa mère. L'oreille gauche de l'Enfant (la seule visible), est d'une grandeur démesurée, le lobe surtout très allongé. On remarque la même particularité dans le *Saint Pierre martyr* e la *National Gallery*. Nul doute que cette Vierge ne soit une œuvre authentique du maître; mais de quelle époque de sa vie? Une inscription sur la première marche du trône dit : OPVS. GENTILIS. BELLINI. VENETI. EQVITIS. Il faudrait donc placer le tableau postérieurement à 1480, après le séjour du peintre à Constantinople. Mais l'inscription est refaite, et nous ne croyons pas devoir nous y tenir, à considérer le caractère général du tableau, qui décèle une époque antérieure, de 1460 à 1470 environ. En tout cas, il faut tenir grand compte de cette œuvre, la seule de ce genre qui nous soit conservée de Gentile. Deux têtes de jeunes hommes, vus de profil, vêtus de rouge, qui figurent à l'Exposition sous le nom de Gentile (n°s 39 et 43, *University Gall.*, Oxford) n'appartiennent même pas à l'école de Venise.

Le frère cadet, Giovanni Bellini, a subi surtout l'influence de son beau-frère, Mantegna. Certains de ses tableaux, restitués maintenant par tous les connaisseurs à leur véritable auteur, ont passé longtemps pour être du peintre mantouan. Mais on découvre aussi des relations assez étroites entre lui et l'école des Vivarini. En parlant de la Vierge de Bartolommeo au Musée de Naples, nous avons déjà noté les rapports de cette œuvre avec quelques Vierges de la jeunesse de Giovanni, rapports signalés aussi par J. P. Richter, qui croit à une influence de Bellini sur Bartolommeo Vivarini [2]. Mais, si l'on considère que les deux artistes étaient presque du même âge, il n'est pas facile de décider lequel a eu cette influence sur l'autre.

Aucun tableau ne nous montre ces rapports avec autant d'évidence que la *Vierge*

1. Morelli, *Gal. de Berlin*, p. 14; Berenson, *Venetian painters*, p, 85.
2. *Italian Art in the National Gallery*, London, 1883, p. 75.

adorant l'Enfant, qui figure à l'Exposition (nº 67, au Dr J. P. Richter). Rien que par le motif, il nous rappelle nombre de tableaux appartenant à l'école des Vivarini. L'Enfant, une main posée sur la poitrine, dort tranquillement sur une balustrade de marbre blanc, adoré par sa divine mère [1]. Tandis que le corps de l'Enfant est d'un dessin très faible, on ne peut qu'admirer la beauté pure et simple de la Vierge. Les contours sont arrêtés par un trait noir au pinceau. Les vêtements de la Vierge ont les couleurs habituelles : la robe est rouge, le manteau tiré sur la tête est bleu; mais ces couleurs, loin de paraître dures, comme souvent, forment un très bel effet d'ensemble, grâce à un large emploi du ton blanc. Ces nuances, avec le bleu clair du ciel, où les nuages sont timidement indiqués, et les teintes du paysage qui offre, outre le vert sombre des arbres, quelques taches de jaune et de brun clair, donnent à toute l'œuvre, exécutée à la *tempera* pure, une impression générale très séduisante. Il faut ranger ce tableau dans le même groupe que la *Vierge* de la Galerie de Bergame (Lochis, nº 210), où l'Enfant rappelle encore les *putti* de Mantegna, et que la belle *Vierge sur le trône*, de l'Académie de Venise, avec l'Enfant dormant sur les genoux de sa mère, ce dernier tableau le plus important et le plus achevé des trois. A quelle époque de l'activité du maître faut-il les rapporter? Doit-on les placer avant ou après ceux qui accusent le style de Mantegna ? Difficile problème, Bellini ne commençant qu'assez tard à ajouter une date à sa signature. Nous inclinons à penser que ces deux époques, la *mantegnesque* et la *vivarinesque*, ne peuvent se distinguer nettement ; elles se mêlent plutôt. L'influence de Mantegna est très visible dans le *Sang du Rédempteur* de la *National Gallery* (nº 1233), où l'ange qui recueille le sang du Christ dans un calice rappelle le premier des disciples dormant dans la *Transfiguration* du Musée Correr, à Venise (s. VII, 23), ces deux tableaux étant à compter parmi les premiers en date du maître. D'autre part, un vrai chef-d'œuvre, l'*Agonie du Christ au Jardin des oliviers*, à la *National Gallery* aussi (nº 726), inspiré par une composition du livre d'esquisses de Jacopo Bellini et par le tableau de Mantegna, fait supposer une grande expérience d'artiste. Rarement Bellini a créé un aussi beau paysage, où la vallée du fond, d'un ton verdâtre, repose déjà dans une demi-obscurité, tandis que le château, se dressant sur des rochers à gauche, flamboie superbement, baigné des derniers rayons du soleil couchant.

La belle *Vierge*, qui représente très dignement à l'Exposition la meilleure époque de Giovanni Bellini, se rattache à ce tableau par un même effet de lumière (nº 79, à M. L. Mond), les deux figures du premier plan, ainsi que la tour et les murailles sur des rochers, étant imprégnées de couleur rose. Quoique cet effet nous rappelle aussitôt le tableau de la *National Gallery*, il faut placer cette œuvre à une époque postérieure. La Vierge et l'Enfant, aux formes rondes, le dernier d'un dessin irréprochable, nous font penser aux créations de la grande époque de Bellini, celles de 1488, à la *Vierge adorée par le doge Barbarigo*, au *Saint Pierre martyr*, de Murano, et à l'inoubliable tableau d'autel, dans la sacristie de l'église des Frari [2]. En rapport aussi avec le tableau de l'Exposition, il faut citer la *Vierge avec sainte Catherine et*

1. Un motif pareil se trouve dans le beau tableau d'Alvise Vivarini, à l'église du Redentore, à Venise.

2. Voir la belle page consacrée par Taine à ce tableau : *Voyage en Italie*, 6e édit., II, p. 3-6.

sainte Madeleine, de l'Académie de Venise (salle Palladienne, 33)[1], la plus belle création du maître par la perfection du dessin, par l'expression de foi qui anime toutes les figures, par le charme d'une lumière mystérieuse et argentée; l'attitude du corps de l'Enfant est exactement la même dans ces deux œuvres; mais la position de la tête y est différente, aussi bien que le mouvement du bras droit : dans le tableau de Venise, l'Enfant touche la main de sa mère, tandis que dans l'autre il y prend un fruit.

Bellini est mieux représenté par ce tableau que par la *Vierge* de la *National Gallery*, (n° 280), qui, belle aussi, ne donne pas, à cause des ombres noires, une impression générale très agréable. Cette peinture appartient probablement aux dernières années du xve siècle. Après cette époque, le style du vieux maître change encore : la touche devient plus moelleuse, les figures perdent leurs contours arrêtés. Mais c'est en Italie seulement qu'on peut étudier les œuvres de cette dernière période, soit le tableau d'autel de San Zaccaria (de 1505), soit la *Vierge avec les Saints*, à San Francesco della Vigna (de 1507), soit encore la charmante Madone, avec un vaste paysage, du Musée Bréra (de 1510), où le regard profond de la mère rappelle les types de Giorgione, soit enfin le *Saint Jean Chrysostôme*, dans l'église de ce saint, à Venise (de 1513), où Giovanni, plus qu'octogénaire, a créé des figures qui suffiraient à l'immortaliser et qui, malgré le voisinage redoutable d'une des plus rayonnantes pages de la peinture vénitienne, due à Sébastien del Piombo, s'imposent par leur grandeur simple et tranquille.

De cette dernière époque du maître, la *National Gallery* a le célèbre *doge Leonardo Loredano* (n° 189), le seul portrait de Giovanni qui soit parvenu jusqu'à nous[2]. La vive couleur de la face, qui malheureusement a beaucoup souffert, forme un ensemble éclatant avec le satin blanc de la robe et du « corno » ducal, et avec le fond bleu; c'est l'œuvre d'un puissant coloriste, tandis que les portraits de Gentile sont plutôt d'un psychologue.

Outre la Vierge qu'il a glorifiée tant de fois, Bellini avait adopté comme sujet favori la *Pietà*, le Christ mort entouré d'anges ou pleuré par sa mère et saint Jean. Nous avons de sa jeunesse plusieurs tableaux de cette catégorie, dont le meilleur, très justement admiré, se trouve au Musée Brera, d'autres à Rimini et au Musée Correr. Dans une œuvre plus avancée, il reprend ce sujet de prédilection; tel l'admirable tableau du Musée de Berlin, dont nous rencontrons une répétition, au moins en ce qui concerne la composition générale, à la *New Gallery* (n° 119, à Mr L. Mond). La reproduction, dont nous sommes redevables à la gracieuse offre du propriétaire, en rend toute description superflue. Disons cependant que l'ange, à gauche, est vêtu de rouge grenat, que la robe de celui de droite est d'un rose très clair, presque blanc, et que les ailes sont de tons variés, où l'on admire un rouge clair superbe.

Les deux Vierges et la *Pietà* sont les seules œuvres de l'Exposition auxquelles on puisse sérieusement appliquer le nom illustre de Giovanni Bellini. Suivant le catalogue, elle compterait encore quinze tableaux de sa main. Nous parlerons plus

1. Un tableau pareil, mais malheureusement très endommagé, se trouve à la Galerie de Madrid (n° 60).

2. Le portrait du doge Moro (n° 63, au comte de Rosebery) n'est qu'une œuvre très faible, comme on en rencontre souvent.

tard de quelques-uns de ces prétendus Bellini à propos de leurs véritables auteurs.

De Bellini lui-même est probablement la composition d'une *Circoncision*, qu'on rencontre dans un grand nombre de répliques, dont deux à l'Exposition (n° 84, au comte de Carlisle, et n° 168, à M. John Stogdon). On y voit toujours les mêmes cinq demi-figures : à gauche, le vieux grand-prêtre accompagné d'un homme qui tient le bout des vêtements sacerdotaux pour dégager le bras prêt à faire l'opération sacrée; à droite, Marie présentant l'Enfant et suivie d'une femme enveloppée dans un large manteau, qui laisse voir sur sa tête un bonnet à perles. Au centre de la composition, derrière l'Enfant, saint Joseph. L'un des deux tableaux de la *New Gallery* (n° 168) est d'un aspect plus agréable à cause de la finesse des couleurs; mais cette finesse même fait écarter le nom de Bellini, quant à l'exécution définitive. L'autre (n° 84) est souvent cité comme le véritable original du maître, mais la dureté et la faiblesse du dessin repoussent cette glorieuse attribution. Ce tableau de Castle-Howard provient de la collection du duc d'Orléans; c'est probablement le même qui, au XVII[e] siècle, était dans le célèbre atelier des frères Muselli, à Vérone[1].

Une très belle Vierge qui adore l'Enfant dormant sur la balustrade, toute vêtue d'un manteau rouge-brun (n° 26, à lady Lindsay), est visiblement inspirée de quelque tableau authentique du maître, telle une *Vierge* de l'Académie de Venise[2]. Un petit portrait de garçon, de tonalité très pâle, porte la curieuse inscription : OPUS BELLINI JOANNIS VENETI NON ALITER (n° 2, au Capt. G. L. Holford). Les derniers deux mots ne sont-ils pas la devise de quelque famille? Quoi qu'il en soit, malgré cette signature qui ne peut tromper personne, ce curieux tableau ne saurait être de Bellini. Il faut le donner à un imitateur de Jacopo di Barbari[3]. Un autre pseudo-Bellini, un portrait de jeune homme, de petites dimensions (n° 149, à M[r]. J. P. Carrington), remarquable par la force caractéristique du personnage, serait à placer aux environs de 1520, à cause du paysage; l'auteur nous paraît avoir subi l'influence de Basaïti.

Les deux grandes écoles qui régnaient à Venise pendant le XV[e] siècle se continuent jusqu'en plein XVI[e] siècle. Mais les contrastes vont s'affaiblissant, et souvent l'influence de l'une sur l'autre est très visible. Les élèves des Vivarini, ou plus exactement d'Alvise[4], restent plus imbus du style des quattrocentistes; commençons par eux.

Bartolommeo Montagna est un artiste peu connu en dehors de Vicence; c'est là, surtout dans le musée de la ville, qu'il faut le chercher. Hors de sa ville natale il se recommande par le grand tableau d'autel, daté de 1499, qui est un des plus beaux ornements du Musée Brera : la *Vierge sur le trône*, sujet tant de fois traité par les artistes du temps, y arrive à sa plus haute expression de beauté. Montagna est représenté à l'Exposition par deux petites Madones qui appartiennent à la jeunesse du maître, aux environs de 1480. L'une (n° 72, à sir William Farrer), toute jeune fille,

1. Catalogue de cette collection, de 1662, chez Campori, *Raccolta di cataloghi* (Modène, 1870), p. 181. Les tableaux les plus importants de cette collection furent achetés par le duc d'Orléans.

2. Photogr. Anderson, n° 11,634

3. Sous le nom de ce maître figure à l'Exposition une *Sainte Catherine* (n° 117, à M. L. Somzée), tableau purement allemand, d'un imitateur de Cranach.

4. Voir, sur cette influence d'Alvise, les sagaces observations de M. Berenson, dans *Lorenzo Lotto* (New-York et Londres, 1895.)



LA VIERGE ET L'ENFANT, PAR CARLO CRIVELLI
(COLLECTION DU COMTE DE NORTHBROOK)

au visage long et pur, enveloppée d'un manteau bleu, porte à deux mains l'Enfant (tenant un rouge-gorge), très soigneusement peint, rappelant certain petit Christ de Giovanni Bellini [1]. Charmant paysage au fond, avec des collines vertes et des rochers gris dentelés. Dans l'autre tableau (n° 78, à miss H. Hertz), de composition triangulaire, se détache la belle tête de saint Jean-Baptiste à la longue chevelure brune, embrassant le pied de l'Enfant. Dans ces deux peintures qui, par l'affinité des types, se rapprochent surtout du grand tableau avec les trois anges (autrefois à San Bartolommeo) et de la *Vierge avec les saints Jean et Onuphre*, tous les deux à la Galerie de Vicence, on remarque une façon très particulière de dessiner les mains, relevée judicieusement par M. Berenson [2] : le médius et l'annulaire sont réunis, alors que les autres doigts sont écartés. On retrouve ce dessin spécial des mains dans une autre Vierge (n° 17, au comte Cowper), d'une époque postérieure, qui rappelle celle de la *Présentation au Temple*, à la Galerie de Vicence. Ici, l'Enfant est assis sur la balustrade (sur laquelle on lit : OPVS. BARTHOLOMEI. M.) et prend de ses deux petites mains les mains de sa Mère, qui l'adore. Par deux fenêtres on entrevoit le paysage avec de hauts arbres et des rochers. Malheureusement, les ombres ont trop poussé au noir. Un autre tableau de composition pareille n'est qu'un faible ouvrage de l'atelier de Montagna (n° 69, à sir B. Samuelson Bart.)[3]. Deux grands panneaux enfin, *Saint Barthélemy* et *Saint Augustin* (n°s 36 et 45, au duc de Norfolk), qui couvraient autrefois l'orgue de S. Bartolommeo à Vicence, sont indignes de porter le grand nom de Montagna[4]. En revanche, deux dessins excellents, de la collection de Windsor (n°s 310 et 311), sont bien de la main du maître ; l'un, une superbe tête de la Vierge, au crayon noir, est l'esquisse pour le tableau du Musée Brera ; l'autre nous montre le Christ, juge du monde (?), assis sur un banc de marbre, et prenant de ses deux mains le globe surmonté de la croix, comme s'il voulait l'écraser. Il est exécuté au pinceau, en bleu et blanc, sur papier bleuté.

Sous l'influence de Montagna se forme Giovanni Speranza, dont on ne rencontre que de rares tableaux; de lui, à l'Exposition, une tête de Christ, de grande finesse quoique un peu sèche (n° 54, à M. Humphry Ward). Inspirés aussi par Montagna, surtout par sa *Pietà* de l'église du Monto Berico à Vicence (de 1500), nous paraissent le *Saint Pierre et Saint Jean* de Girolamo dai Libri (n° 34, à miss H. Hertz), où le peintre de Vérone se trahit surtout par le ton verdâtre du paysage. De même à la *National Gallery*, la *Vierge avec sainte Anne sous le citronnier* (n° 748), charmant tableau, avec ces tons grisâtres et les yeux des figures largement ouverts, qui sont habituels à Girolamo.

Un des plus brillants élèves d'Alvise Vivarini est Giovanni-Baptista Cima de

1. A comparer surtout avec la Vierge et l'Enfant d'un tableau de Bellini à l'Académie de Venise (Anderson, 11634).

2. *Lotto*, note de la page 67.

3. Telle est aussi l'opinion de MM. Crowe et Cavalcaselle, *op. c.*, p. 460.

4. Il ne faut pas davantage donner à Montagna l'*Archange Gabriel* (n° 38, à Mrs Horner), dont la tête rappelle un peu les types de Caroto. Ce petit tableau est douteux. Le petit saint Jérôme, avec le large paysage (n° 62, *Corporation Gall. of Liverpool*), attribué à Marco Basaïti, n'est qu'une copie d'un tableau de Montagna, de la collection du Dr Frizzoni, à Milan.

Conegliano [1], qui, jusqu'en plein XVIe siècle, à l'époque où Giorgione et le Titien créèrent leurs œuvres incomparables pour le coloris et la conception, resta fidèle aux traditions de la vieille école. La plupart de ses grandes compositions ornent encore les autels de Venise et de la *terra ferma;* cependant la *National Gallery* possède de lui une page fort importante, quoique très endommagée, l'*Incrédulité de saint Thomas* (de 1504), peinte à l'origine pour la *Scuola dei Battudi de Portagruaro* (n° 816) [2]. Les défauts du maître s'y montrent, aussi bien que ses grandes qualités : il lui manque le talent de la composition; les apôtres ne sont, à vrai dire, que des spectateurs sans beaucoup de mouvement; mais il sait donner une expression grave et saisissante à ses types simples et pleins d'énergie. Deux *Vierge avec l'Enfant* (nos 300 et 634) présentent le peintre sous son côté le plus aimable; les traits de la Mère respirent la tendresse; l'Enfant semble insouciant de sa divine destinée, jouant sur les genoux de la Vierge, ou s'amusant avec un petit oiseau. Le paysage y tient une large place, tout aussi bien que dans le ravissant petit *Saint Jérôme* (n° 1120), où les groupes d'arbres du fond, d'un ton argentin, sont magistralement rendus. On comprend que Vasari, dans les trois lignes qu'il consacre à Cima, ait vanté surtout ses qualités de paysagiste.

Il faut citer encore, en première ligne, les deux panneaux avec *Saint Marc* et *Saint Sébastien* (nos 239 et 245, à M. L. Mond), qui, sans doute réunis à une *Annonciation* (maintenant à l'Ermitage), ont décoré autrefois l'église des Padri Crocichieri à Venise. Les deux saints se tiennent dans une niche de marbre, sur laquelle se projette l'ombre de leurs figures. Saint Marc, en rouge, avec un manteau bleu (le contraste de ces deux couleurs est un peu dur, comme souvent chez Cima), grave et solennel, est le type favori du peintre, quand il avait à représenter un homme de quarante ans environ. Le saint Sébastien est une des plus belles figures qui aient été peintes à Venise : comme son regard est plein de foi, comme son beau corps jeune, semble ne pas souffrir de ses blessures! C'est le frère cadet du saint que Cima a représenté dans le grand tableau de la Vierge, qui orne aujourd'hui, avec d'autres chefs-d'œuvre, la salle de l'*Assunta* de l'Académie de Venise.

Nous sommes porté, après d'assez longs doutes, à regarder comme authentique une demi-figure de la Vierge, qui devait faire partie d'une *Annonciation* (n° 113, à M. G. Salting). En effet, le type de Marie nous rappelle quelques figures du maître, ainsi qu'une main avec les doigts écartés, qu'on retrouve souvent chez Cima, par exemple dans une des Vierges de la *National Gallery*. Nous savons de plus qu'il avait traité ce sujet plusieurs fois; on voyait une de ces compositions, également répartie en panneaux séparés, dans l'église de San Giovanni alla Giudecca [3].

Un dessin qui porte le nom de Cima est d'un haut intérêt : c'est le seul de sa main qui soit connu (n° 307, coll. de Windsor). Il représente, sous la voûte d'une église, un évêque sur un trône, donnant la bénédiction. Aux deux côtés se tiennent debout un roi et un autre évêque. L'esquisse rappelle, par la composition

1. Berenson, *Lotto*, p. 68. On trouve des documents importants sur la vie du maître et un excellent catalogue des tableaux qui lui sont attribués, dans l'ouvrage de don Vincenzo Botteon et du Dr Aliprandi sur (Cima Conegliano, 1893).

2. V. Botteon, *op. c.*, p. 96.

3. Cette *Annonciation* couvrait l'orgue ; les volets furent transportés plus tard à côté de l'autel principal. V. Boschini, *Ricche Minere* (édit. de 1674), *Sestier di Dorso Duro*, p. 63-64.

générale, le *Saint Pierre in Cathedra* du Musée Brera, un des derniers, sinon le dernier ouvrage de Cima, tandis que la figure à droite se rapproche de celle de saint Magno, dans le tableau de l'*Incrédulité de saint Thomas*. L'esquisse, achevée très



SAINTE CATHERINE, PAR BARTOLOMMEO VENEZIANO.

(*Corporation Galleries* de Glasgow.)

consciencieusement, est exécutée au pinceau, à la sépia et gouachée de blanc[1].

On admire beaucoup à l'Exposition une petite *Santa Conversazione* attribuée à

1. Photographie Braun, sous le nom de Carpaccio, Windsor, n° 125.

Cima (nº 53, au comte de Brownlow) : sur une petite estrade naturelle, formée par le terrain rocheux, la Vierge avec l'Enfant, adoré par deux anges; saint Joseph se tient en arrière, et, aux deux côtés, saint Jean-Baptiste et sainte Madeleine; un vaste paysage sert de fond aux figures. Ce qui éveille quelques doutes, c'est en première ligne le groupe central, la Vierge et l'Enfant, qui est une copie trop exacte d'après le beau tableau de Cima, du Musée de Vienne[1]. Les deux saints rappellent, il est vrai, des types connus du maître : le saint Jean se retrouve en demi-figure dans un tableau de l'Académie de Venise (s. II, 48); la Madeleine est une sœur des deux admirables femmes du tableau d'autel de l'église de Conegliano. Mais si on remarque que Cima n'a jamais, dans aucune de ses œuvres incontestées, réuni tant de figures sur un tableau de si petites dimensions et que l'exécution est tout à fait semblable à celle d'une miniature, on inclinera à voir dans cette *Santa Conversazione* une copie d'après le maître, exécutée dans la première moitié du XVIe siècle. Cette constatation ne diminue en rien le grand charme de l'œuvre.

Par la composition, un *Christ donnant la bénédiction*, dans un paysage (nº 23, à M. Ch. Butler) semble de Cima. C'est une copie du tableau de la galerie de Dresde, dont il y a une autre réplique à la galerie de Modène[2]. Toutefois, à l'Exposition, le paysage est différent de celui de Dresde; il est imprégné d'une certaine sévérité, qui fait songer à quelques œuvres de Giovanni Bellini. Au contraire, la tête du Christ est d'une touche postérieure, dans le genre d'un Bonifazio. En tout cas, cette réplique est due au pinceau d'un bon peintre vénitien, assez voisin de l'époque de Cima.

On a attribué à tort à ce dernier une délicieuse tête de jeune *Christ* (nº 135, à sir Francis Cook), pour laquelle il sera assez difficile de trouver un nom d'auteur certain. Le Sauveur est vu pleinement de face, peint d'une couleur plutôt pâle; les yeux grand ouverts, grâce à quelques touches de blanc, paraissent humides; de larges boucles d'un blond foncé couvrent les épaules. La facture, sans rien perdre de sa largeur, est tout à fait analogue à celle d'un émail. Chose assez étrange, cette tête rappelle le portrait d'Albert Dürer par lui-même, à la Pinacothèque de Munich[3]. Mais on ne peut douter que ce ne soit l'œuvre d'un maître italien, même, selon toute probabilité, celle d'un Vénitien[4].

Marco Basaïti est toujours compté au nombre des élèves d'Alvise Vivarini, dont il a achevé, comme on sait, le grand tableau de *Saint Ambroise*, à l'église des Frari de Venise, après la mort du maître en 1503. Toutefois, on trouve chez lui aussi un penchant très marqué du côté de Giovanni Bellini. Comme celui-ci, il aime à entourer ses Vierges et ses saints d'un paysage qu'il rend avec un sentiment très profond. Déjà dans la Madone qui soutient le bras de l'Enfant donnant la bénédiction (nº 101,

1. Voir la reproduction, *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. IX (1893), p. 14.

2. V. Venturi, *R. Gall. Estense di Modena*, p. 463 (Modena, 1882).

3. Nous sommes reconnaissant à M. Herbert F. Cook, auquel on doit la belle collection de photographies d'après les tableaux vénitiens, gracieusement mise à la disposition des hommes d'étude, d'avoir attiré notre attention sur cette ressemblance frappante.

4. Parmi d'autres tableaux attribués à Cima, nous citons : *Ecce homo* (nº 102, à M. Ch. Butler), copie d'un tableau de la *National Gallery*, attribué à Giovanni Bellini (nº 1310). La *Vierge avec l'Enfant et les saints Barthélemy et Catherine* (nº 143, à sir Bernh. Samuelson), d'après un tableau des Offices de Florence (groupe central); les saints rappellent les figures de Bissolo.

à M. G. Salting), signé Marco Baxaiti. P. — œuvre qui appartient à la jeunesse du maître et à la même époque que la *Vierge au Donateur*, du musée Correr, à Venise, — il nous montre, des deux côtés d'un rideau vert, le paysage, un fleuve environné de collines et de montagnes bleuâtres. Plus tard, il place la Vierge dans le paysage même, où l'on remarque des bœufs paissant, tandis que leur gardien se repose sous un arbre; au fond, sur une colline, une petite ville forte, blanche au milieu des rayons d'un soleil couchant (*National Gallery*, nº 599)[1]. Ainsi, saint Jérôme nous apparaît dans une grotte qui s'ouvre au milieu d'un rocher jaunâtre, et alentour on voit des collines et une ville aux tours blanches (*Nat. Gall.*, nº 281). Dans un tableau très semblable de l'Exposition (nº 169, à Mrs R. H. Benson, sous le nom de Bellini, dont il porte la fausse signature, et la date 1505), c'est la mer bleue, d'où émerge une petite île aux constructions blanches. Ne croirait-on pas y reconnaître un de ces îlots, tel que l'îlot Saint-Lazare, qui entourent la ville des lagunes? Plus tard seulement, paraît-il, Basaïti a fait aussi des portraits[2]. On en rencontre un signé à l'Exposition (nº 25, à Mrs H. A. Benson): un jeune homme tourné un peu vers la gauche, drapé d'une fourrure, fixant ses yeux sombres sur le spectateur. Dans une niche d'une muraille en ruines, une statue antique; par une large fenêtre, l'œil embrasse un grandiose paysage de montagnes.

A côté des frères Bellini, un grand nombre de peintres travaillaient en même temps à propager leur style. Vittore Carpaccio, l'aîné de ses élèves, suivait surtout Gentile, et, comme celui-ci, — ou peut-être faut-il dire : comme Jacopo Bellini — il aimait à déployer un vaste appareil d'architecture servant de cadre à ses compositions. Qui ne connaît ses séries de tableaux de la vie de sainte Ursule, de saint Georges ou de saint Étienne? On voit de lui à la *National Gallery* (nº 750) *le doge Giovanni Mocenigo devant la Vierge*, tableau votif exécuté à l'occasion de la peste de 1479, mais achevé seulement après 1485[3]. La scène se passe sur une estrade ouverte, d'où l'on voit la mer et les montagnes; le trône de la Vierge est placé vers la gauche; derrière elle se tient saint Christophe; de l'autre côté, saint Jean-Baptiste recommandant le doge. Cette composition n'est donc pas sans rappeler *le doge Barbarigo devant la Vierge* de Giovanni Bellini (de 1488). Marie se rapproche de ce type que nous avons rencontré dans la *Vierge sur le trône* de Gentile, tandis que saint Christophe ressemble au *Christ à la colonne* d'Antonello de Messine. L'Exposition nous fait connaître une charmante *Sainte lisant*, fragment de tableau (nº 49, à Mrs R. H. Benson). La jeune femme, au profil pur, s'appuie sur une balustrade de marbre; au fond on voit un lac entouré de collines qui ressemble au côté méridional du lac de Garde. Sous le nom de Carpaccio encore, une curieuse composition (nº 68, à M. Horner), sorte de paysage avec figures : quatre femmes en blanc dans un coin de jardin, avec des constructions au fond. Ce tableau, de l'école de Vérone, est peut-être de ce Michele qu'on confond quelquefois avec Carpaccio.

Parmi plusieurs dessins qui figurent à l'Exposition sous le nom de ce dernier,

1. Frizzoni (*Arte italiana della gall. nazion. di Londra*, p. 54-55, Florence, 1880), l'attribue à Bissolo; nous y voyons une œuvre authentique de Basaïti.

2. Plusieurs de ses portraits portent la date de 1521.

3. On en trouve la reproduction dans Molmenti, *Carpaccio, son temps et son œuvre*. Venise, 1893.

nous citons une *Présentation de la Vierge au temple* (nº 306, coll. de Windsor) et *la Prédication d'un saint*[1] (nº 321, au duc de Devonshire), excellents dessins vénitiens de l'époque, qui doivent, pour le moment, rester anonymes.

Élève de Gentile, si l'on en croit une inscription à demi effacée, est ce curieux Bartolommeo Veneziano, dont on trouve des tableaux signés de 1505 à 1530[2]. Souvent il a représenté des femmes dans des costumes fantastiques, les cheveux épars sur les épaules. La plus charmante d'entre elles (au Musée de Francfort) n'est pas une inconnue pour nos lecteurs, qui en ont admiré une reproduction ici même [3]. A cette série s'ajoute la délicieuse petite *Sainte Catherine* (nº 8, *Corporation Gall.* de Glasgow), dont une guirlande de lys entoure la tête pure, et qui nous regarde avec tant de grâce. Moins agréable est une petite *Vierge avec l'Enfant adoré par deux anges* (nº 11, à Mrs. R. H. Benson), mais qui, rapprochée de la précédente, est évidemment de la même main; l'habitude de noyer dans l'ombre la moitié de la joue gauche est caractéristique chez ce maître. De plus, le petit paysage qu'on découvre par deux fenêtres, minutieusement exécuté, se retrouve sans changement dans plusieurs de ses tableaux. A la *National Gallery*, de Bartolommeo, le portrait du jeune Martinengo (nº 287), daté de 1530, d'une couleur chaude assez semblable à celle de Bonifazio. L'Exposition a de Bartolommeo un portrait analogue (nº 30, à M. G. Salting), où le dessin de l'œil surtout rappelle le Martinengo de la *National Gallery*[4].

Parmi les élèves de Giovanni Bellini, Vincenzo Catena est représenté à l'Exposition d'une manière remarquable; jamais on n'a pu étudier cet artiste aussi bien qu'ici. Plusieurs tableaux sont de sa jeunesse: une *Vierge avec deux saints et deux donateurs* (nº 46, à miss H. Hertz) et une *Vierge au donateur*[5] (nº 98, *Corporation Gall.* de Liverpool), auxquelles il faut adjoindre une *Vierge et deux saints* (nº 123, *Corporation Gall.* of Glasgow), attribuée à l'école de Giovanni Bellini, celle-ci cependant placée trop haut pour qu'on puisse porter un jugement décisif. Dans ces trois tableaux, dont les deux premiers sont signés, se montre un artiste peu agréable : le dessin des figures est pauvre, la coloration terne. Mais on relève déjà une qualité très caractéristique : l'effort pour donner aux étoffes l'aspect du satin par le frissonnement de nombreux petits plis anguleux, obtenus au moyen de touches blanches. Tandis que l'Enfant du dernier de ces trois tableaux se retrouve exactement dans la *Vierge adorée par le doge Loredano*, de Catena, au Palais des doges, la *Vierge avec les deux donateurs* répète un type de composition très souvent usité dans l'école de Bellini. La Madone élève la main droite sur la tête du donateur, en touchant légèrement son front du bout des doigts; elle tient l'Enfant de la main gauche. Dans le tableau de Catena, la composition est un peu modifiée; ici, l'Enfant ne donne pas la bénédiction, comme dans la plupart de ces tableaux, telle la *Vierge bénissant un*

1. Photogr. Braun, Chatsworth, nº 170. Ce dessin a été copié par Rembrandt. V. *Jahrb. d. k. preuss. Sammlüngen*, t. XX (1894).

2. Morelli, *Gal. de Munich*, p. 221 et suiv.

3. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. V (1891), p. 349.

4. Le paysage d'un dessin de Bartolommeo, exposé sous le nom de Giovanni Bellini, à l'Ambrosienne de Milan (Br. 280), se retrouve dans la Vierge de Bartolommeo, au Palais ducal à Venise, où l'on voit aussi le petit berger du dessin.

5. Très parent de ce tableau est un dessin de l'Albertine de Vienne, Braun 124, qui probablement est de la jeunesse de Catena.

moine, d'Andrea Previtali (*National Gallery*, n° 695), telle encore, à l'Exposition, une Vierge, qui est attribuée aussi à Previtali (n° 12, à M. Ch. Butler), ou cet autre tableau médiocre, où Marie pose sa main sur un livre (n° 28, à M. L. Lesser, qui le met sous le nom de Cima dont il est indigne[1]).

Catena se reconnaîtrait à peine, à première vue, dans la *Sainte Famille* (n° 161, à M. I. P. Heseltine). Ici, la Vierge et l'Enfant, comme saint Joseph, sont bien dessinés, un peu pâles encore, d'une touche très moelleuse. Mais on retrouve Catena dans la facture des étoffes de satin et dans la forme générale des types.

Une nouvelle manière se révèle dans le paysage : le groupe d'arbres, derrière la Vierge, le terrain onduleux du fond, animé de deux petites figures d'hommes, le lac tranquille, enfin, borné à droite par des rochers, tout cela nous prouve — même le maniement du pinceau (voir la manière de peindre les arbres) — que le jeune Giorgione a déjà fait comprendre à ses confrères vénitiens la vraie beauté de la nature. De plus en plus Catena se développe dans la voie où il est une fois entré : grâce à la chaleur de son coloris, il devient un des premiers artistes de Venise ; il est apprécié par un grand connaisseur de son temps[2] ; plus tard, beaucoup de ses tableaux vont être attribués à Giorgione lui-même. L'*Adoration des bergers* à l'Exposition (n° 251, au comte de Brownlow) est la plus belle création de Catena à cette époque. La scène se passe dans une ferme, que de hautes planches de bois entourent. Devant une petite chaumière ouverte, la Vierge et saint Joseph adorent l'Enfant qui dort d'un sommeil tranquille. Par une porte largement ouverte, un jeune berger est entré ; il se met sur un genou devant l'Enfant, tandis qu'un beau garçon le suit à grands pas et, devant cette apparition sainte, découvre sa tête. Calme et pur comme cette scène est le paysage, où des troupeaux paissent sous des buissons, et où un lac bleu baigne des rochers.

En contact direct avec des œuvres de ce genre, et surtout avec la *Sainte Famille*, est le beau tableau de la *National Gallery*, le *Chevalier adorant l'Enfant* (n° 234, sous le nom de l'école de Giovanni Bellini), qui, attribué autrefois à Giorgione, est reconnu comme une œuvre de Vincenzo Catena. La Vierge se tient sur un trône à gauche, la main droite reposant négligemment sur l'accotoir. Elle regarde, ainsi que saint Joseph (la même figure que celui de la *Sainte Famille*), le chevalier auquel l'Enfant, plein de gravité, donne la bénédiction. Fort belle est la figure de ce chevalier qui se prosterne humblement devant l'Enfant. Derrière une balustrade, le cheval tenu par un beau jeune page, qu'on retrouve, se tenant à la porte, dans le *Christ à Emmaüs* de Catena, à la Galerie de Bergame.

Enfin, de la dernière époque de Catena, est ce *Saint Jérôme*, à la *National Gallery* (n° 694, donné comme de l'école de Bellini), où le saint est représenté rêvant profondément sur un livre. Par la finesse des couleurs, ce tableau est peut-être supérieur à tous les autres : la robe rouge du saint s'harmonise avec la boiserie jaune et les rideaux verts ; à ces tons se marie le bleu discret des fonds, qui rappelle le ravissant paysage du chef-d'œuvre du maître, la *Sainte Christine* dans l'église Santa Maria Mater Domini de Venise.

D'aucuns attribuent encore à Catena une petite *Sainte Famille* (n° 148, à Mrs. R.

1. Plusieurs de ces compositions sont citées par M. Berenson, *Lotto*, p. 5, en note.

2. Marc'Antonio Michiel dans la lettre où il annonce la mort de Raphaël. V. *Notizia d'opere di disegno*, p. XXV (éd. Frizzoni).

H. Benson); elle est à rapprocher de deux autres œuvres qui sont de la même main et ont été, comme cette *Sainte Famille*, données à Giorgione : l'*Adoration des Bergers*, de la collection de M. W. Beaumont à Londres[1], et l'*Adoration des Mages* de la *National Gallery* (n° 1160, autrefois à Leigh Court). La grande affinité entre ce groupe de trois tableaux et l'*Adoration* du comte Brownlow est indéniable; nous relevons néanmoins des différences qui nous font hésiter à accepter le nom de Catena. Le sentiment de l'artiste qui a créé ces trois tableaux nous paraît plus raffiné. Tandis que les figures de Catena sont souvent un peu grossières et lourdes, celles de ces trois œuvres sont petites, de traits moelleux, grâce à une touche qui aime à effacer les contours au lieu de les accuser. Les ombres qui entourent les yeux et la bouche contribuent encore à cet effet. Le type de la Vierge, qui se répète chez Catena sans beaucoup de changement, est ici très différent, ainsi que la facture des étoffes, où l'on cherche en vain ces petits plis qui leur donnent l'aspect du satin. Nous sommes donc porté à attribuer ces trois tableaux à un maître qui s'est inspiré à la fois de Catena et de Giorgione, et dont le nom nous est inconnu, quoiqu'il se place parmi les artistes vénitiens les plus attrayants, au commencement du XVI[e] siècle.

Pier Francesco Bissolo a surtout étudié et imité les dernières œuvres de Giovanni Bellini, sous le nom duquel beaucoup de ses tableaux sont encore présentés. A Bellini, dont il porte la signature suspecte, est attribuée une belle *Vierge entourée de saints* (n° 107, à Mrs. B. H. Benson), quoique la plupart des connaisseurs la croient de Bissolo[2]. On y retrouve cette réunion de saintes figures qui était habituelle au XV[e] siècle; elles se tiennent graves et silencieuses, non pas groupées, comme on les verra quelques dizaines d'années plus tard, en une *santa conversazione*, dans un beau paysage: ici, le ciel bleu à nuages blancs leur sert de fond. L'attention est d'abord attirée sur le pur visage de sainte Catherine, vue de face : de ses beaux yeux gris, elle regarde au loin, sans voir le monde. Une chaîne de perles entoure son opulente chevelure blond foncé. Si l'on considère la souveraine beauté que l'artiste a su donner à cette figure et aux autres personnages du tableau, on s'étonne de voir l'extrême faiblesse du dessin des mains. Cette inégalité laisserait supposer que cette œuvre a été exécutée dans l'atelier de Bellini, avec le concours de plusieurs peintres. Une ressemblance avec le *Mariage de sainte Catherine* de Catena, œuvre de sa jeunesse (à la galerie de Budapesth) est à signaler, tandis que le saint Pierre à gauche rappelle le même saint dans le tableau de Rondinello au Louvre.

Une *Annonciation* (n° 35, à Mrs. R. H. Benson) est signée en toutes lettres. Ce tableau a plutôt des qualités de coloris que de composition. La scène n'est pas animée de ce grand mouvement passionné qu'on trouve plus tard chez Titien ou chez Lotto. Marie à genoux, les bras croisés sur la poitrine, s'incline devant l'ange qui tranquillement fait son entrée. L'artiste s'est complu à peindre avec soin la chambre de la Vierge; au fond à gauche, son lit, qu'un rideau rouge ne voile qu'à moitié. A la note très claire de l'intérieur s'ajoutent les tons jaune vert des prés, et le bleu limpide des montagnes.

Un Bissolo typique est la *Vierge avec saint Paul et sainte Catherine* (n° 155, à

1. Une réplique, au Musée de Vienne. Une esquisse, à l'Exposition (n° 312, coll. de Windsor), offre les figures du tableau, moins un des bergers.

2. On en trouve la reproduction chez Morelli, *Gal. de Berlin*, p. 88.

M. L. Mond). On y retrouve cette jeune sainte dont la large poitrine contraste étrangement avec une tête innocente de vierge, figure bien connue par quantité de tableaux de Bissolo, telle la *Sainte Euphémie adorée par le donateur*, à la cathédrale de Trévise[1]. Le groupe de la Vierge et de l'Enfant de notre tableau (l'Enfant, donnant la bénédiction, lève un peu le pied gauche, sous lequel la Vierge glisse sa main[2]) a été répété par Bissolo plusieurs fois : il se retrouve sans changements dans la *Vierge avec saint Jean et sainte Catherine*, à l'église du Redentore de Venise, et dans une *Vierge avec quatre saints*, à l'Académie de la même ville. Ce groupe n'est d'ailleurs qu'une copie fidèle d'après le tableau d'autel de Giovanni Bellini dans l'église de San Zaccaria, à Venise (1505).

Fort près de Catena et de Bissolo se place une Vierge (n° 19, au comte de Northbrook), exécutée sans doute dans l'atelier de Giovanni Bellini, dont elle porte la signature. C'est une réplique, comme le dit avec raison le catalogue, d'un tableau de l'église du Redentore à Venise où, à côté de Marie, se tiennent saint François et saint Jérôme, et où le fond est couvert d'un rideau rouge[3]. Le tableau de l'Exposition est sans doute une des meilleures œuvres qui sortirent jamais de l'atelier de Bellini : à la beauté impressionnante de la Vierge, dont la tête est entourée d'un voile blanc, s'ajoute la grâce du paysage aux lignes nettes, de couleur brunâtre, avec une petite tache bleu sombre, au fond, qui indique les montagnes éloignées. Nous n'osons proposer aucun nom ; nous remarquons seulement que la tête de la Vierge rappelle la femme placée à gauche dans la *Présentation de Jésus-Christ au Temple* de Catena, à la galerie de Padoue (où l'on trouve le même arrangement de la draperie), et aussi la *Vierge* de la galerie Borghèse, attribuée à Bissolo. Le geste de Marie, soutenant de la main gauche le pied de l'Enfant, d'un dessin d'ailleurs très faible, se répète souvent chez Bissolo qui l'a appris à l'école de Bellini.

A Francesco da Santa Croce, autre élève de Bellini, donnons un *Mariage de sainte Catherine* (n° 16, à Mrs. R. H. Benson, sous le nom de Catena), plus agréable à voir que la plupart des tableaux de ce peintre. C'est à M. H. Cook, connaisseur distingué, que nous devons cette attribution, qui résulte d'une comparaison avec une œuvre signée du maître : le *Christ apparaissant à sainte Madeleine et aux Apôtres*, de 1513, à l'Académie de Venise, où la femme placée tout à fait à gauche s'identifie avec la sainte Catherine de notre tableau. Plus frappante encore est la parenté avec la *Vierge et les Saints* de l'Académie de Venise, attribué à Martino da Udine. Dans ces tableaux, on rencontre toujours une tête fine de femme blonde (telle la *Sainte Catherine* de la *New Gallery*, aux yeux bruns, sous les paupières baissées). De cette famille est aussi un curieux portrait de femme, d'un ton général très blond, à la *National Gallery* (n° 631), qui nous semble plus voisin du type de Francesco da Santa Croce que de celui de Bissolo, auquel il est attribué.

Sous le nom de Girolamo Santa Croce est un *Christ sortant du tombeau*, avec sainte Catherine et saint Benoît (n° 55, *Corporation Gall.* de Liverpool), qui nous paraît trop faible pour être même de ce peintre assez médiocre, mais que deux

1. Une très belle étude pour la tête du donateur, à la sanguine, sous le nom de Bellini, aux Offices de Florence. Phot. Braun, n° 769.

2. Variante très faible d'après Bissolo, à l'Exposition, sous le nom de Previtali (n° 60, au comte de Northbrook).

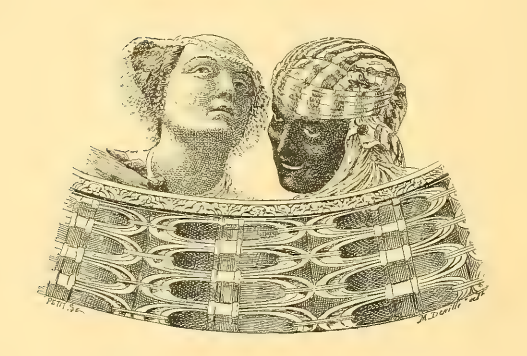
3. MM. Crowe et Cavalcaselle l'attribuent à Bissolo ; *op. cit.*, p. 191 et p. 305.

figures de saints à la *National Gallery* montrent au moins comme bon coloriste (nos 632 et 633).

Le style de Bellini se propage dans la Romagne par un de ses élèves, Niccolo Rondinello, dont les tableaux sont souvent donnés à son maître, parce qu'ils furent exécutés dans l'atelier de Bellini et signés de son nom. Dans ses meilleures œuvres, Rondinello se rapproche en effet du grand peintre vénitien, comme dans la belle *Vierge avec saint Pierre et saint Sébastien*, au Louvre (sous le nom de Bellini). Nous rencontrons la même Vierge dans un tableau de l'Exposition (n° 103, à lady Louisa Ashburton, exposé comme de Bellini); la même draperie blanche couvre ses cheveux et son front; de ses deux mains, elle tient l'Enfant debout sur la balustrade de marbre, d'où il donne la bénédiction. Un nuage de tristesse semble voiler la face de Marie, et le petit paysage à gauche n'a pas non plus les notes gaies que nous avons rencontrées si souvent chez les élèves de Bellini.

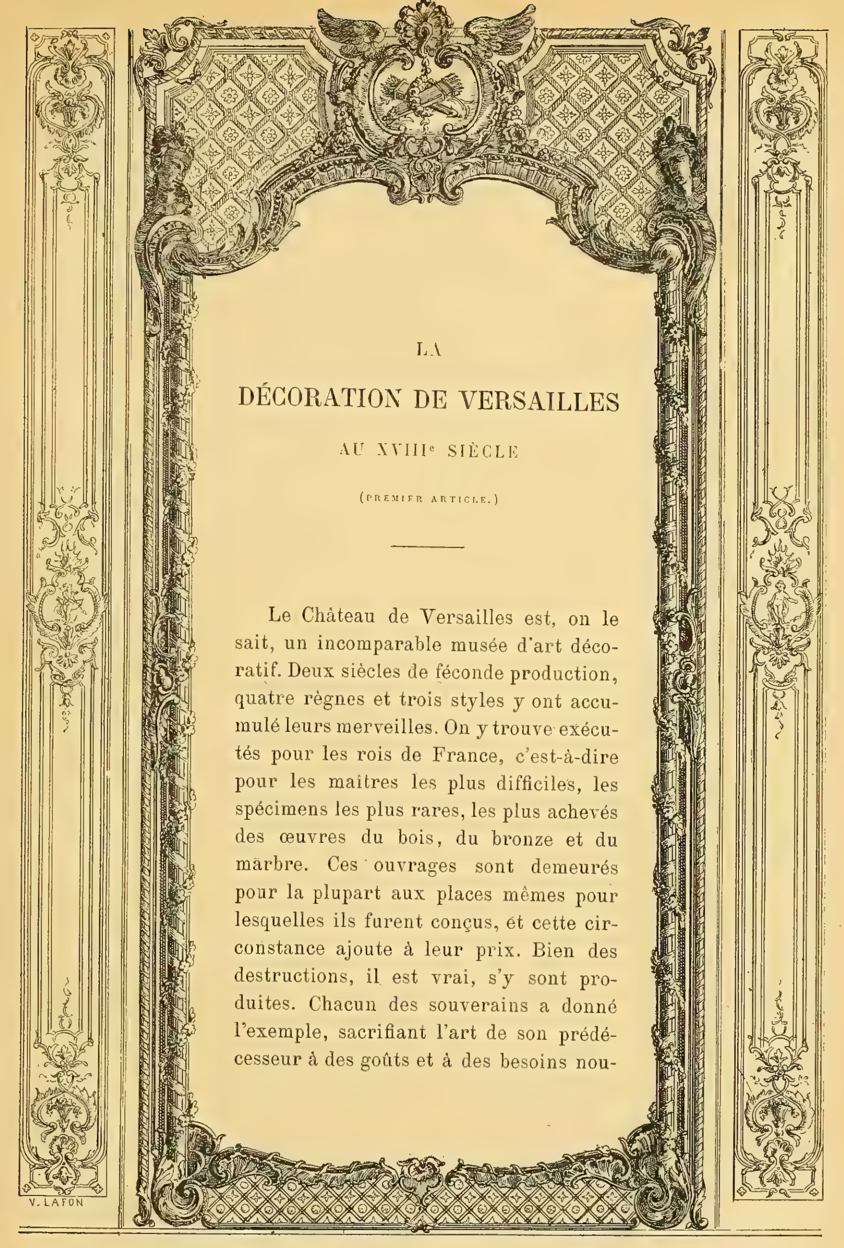
G. GRONAU.

(*La fin prochainement.*)



Le Gérant : ROUX.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET Cie.



LA

DÉCORATION DE VERSAILLES

AU XVIIIe SIÈCLE

(PREMIER ARTICLE.)

Le Château de Versailles est, on le sait, un incomparable musée d'art décoratif. Deux siècles de féconde production, quatre règnes et trois styles y ont accumulé leurs merveilles. On y trouve exécutés pour les rois de France, c'est-à-dire pour les maîtres les plus difficiles, les spécimens les plus rares, les plus achevés des œuvres du bois, du bronze et du marbre. Ces ouvrages sont demeurés pour la plupart aux places mêmes pour lesquelles ils furent conçus, et cette circonstance ajoute à leur prix. Bien des destructions, il est vrai, s'y sont produites. Chacun des souverains a donné l'exemple, sacrifiant l'art de son prédécesseur à des goûts et à des besoins nou-

veaux. Sous la Révolution, sous Louis-Philippe, plus tard encore, hélas! on a modifié, mutilé, brûlé, saccagé et restauré.

Mais le trésor était inépuisable; tel qu'il est, après tant de désastres et tant d'assauts du vandalisme, on n'en trouverait l'équivalent sur aucun point de notre pays.

Pour que Versailles remplît entièrement son rôle de musée d'art décoratif, il faudrait deux choses. D'abord, qu'il fût meublé avec un goût différent de celui qui a présidé à son aménagement sous Louis-Philippe, et suivant le principe très simple qui consiste à ne point mettre, par exemple, dans des pièces Louis XV des chaises Empire et des appliques Restauration. Cette amélioration aurait des effets surprenants. Il est peu de palais au monde où le mobilier et la décoration soient aussi bien faits pour se faire valoir réciproquement. On constituerait, avec fort peu de ressources d'ameublement, des ensembles sobres et délicats, qui donneraient à certains salons, meublés par ailleurs de tant et si grands souvenirs, un caractère évocateur très puissant.

Ainsi grandirait cette joie de l'œil et de l'esprit qu'un « musée » doit toujours offrir au visiteur. Pour son instruction, celui-ci devrait rencontrer autre chose; il pourrait exiger un classement méthodique et critique des objets exposés. Les objets exposés, dans l'espèce, ce sont les motifs de décoration, les bronzes, les boiseries. Il faudrait que Versailles présentât au curieux qui interroge ses magnifiques débris, un tableau, autant que possible chronologique, des développements et des modifications du goût français pendant les siècles où ce goût déploya tant d'activité et exerça au dehors tant d'influence. L'idéal serait de pouvoir dire : tel objet, tel panneau est de tel artiste; la pièce où il figure servait à tel usage, et voici la date de l'exécution.

On peut répondre ainsi pour quelques œuvres. Les Comptes des bâtiments du Roi, que publie avec tant de mérite M. Guiffrey pour la période Louis XIV, ont permis ou permettront la solution de plus d'un problème. Mais le Versailles que nous avons sous les yeux n'est plus celui de Louis XIV, il s'en faut même de beaucoup. Hors la Galerie de Lebrun, certains morceaux de la Chapelle, l'Escalier de marbre, les grands appartements du Roi et quelques parties de ceux de la Reine, tout ce qui reste d'ancien à l'intérieur du Château est postérieur à la mort du Grand Roi. Le salon d'Hercule tout entier est de construction Louis XV; la chambre de la Reine elle-même a été

entièrement refaite pour Marie Leczinska. Or, le xviiie siècle n'a pas été étudié à Versailles comme l'a été le xviie, ou plutôt on a, pour cette période, remplacé le document par l'hypothèse et l'hypothèse par la fantaisie. Ce n'est pas seulement l'histoire artistique du Château qui reste à faire; on en ignore aussi l'histoire intime, l'exacte topographie, les transformations amenées par les innombrables remaniements qui se succédaient sans cesse pour les besoins de la Cour ou simplement les caprices des princes. Cette étude préalable sur les appartements, d'ailleurs utile au point de vue de l'histoire anecdotique, devra être une introduction nécessaire aux recherches d'art.

Le précieux catalogue du Musée de Versailles, auquel M. Soulié a attaché son nom, renferme sur les pièces du Château quelques indications généralement exactes; mais elles sont en très petit nombre, et on ne saurait en faire un reproche à l'auteur qui les donne par surcroît. Le livre de M. Dussieux a des plans commodes et bien choisis et de vastes ambitions ; mais le texte fourmille d'erreurs, de lacunes, de désignations arbitraires, de légendes; tout demande à y être contrôlé et à peine peut-il servir de guide provisoire. Les sources imprimées et d'accès plus facile ont été incomplètement utilisées par cet écrivain; à plus forte raison a-t-il ignoré les ressources inédites qu'offrent au chercheur les archives de la Maison du Roi, conservées aux Archives Nationales.

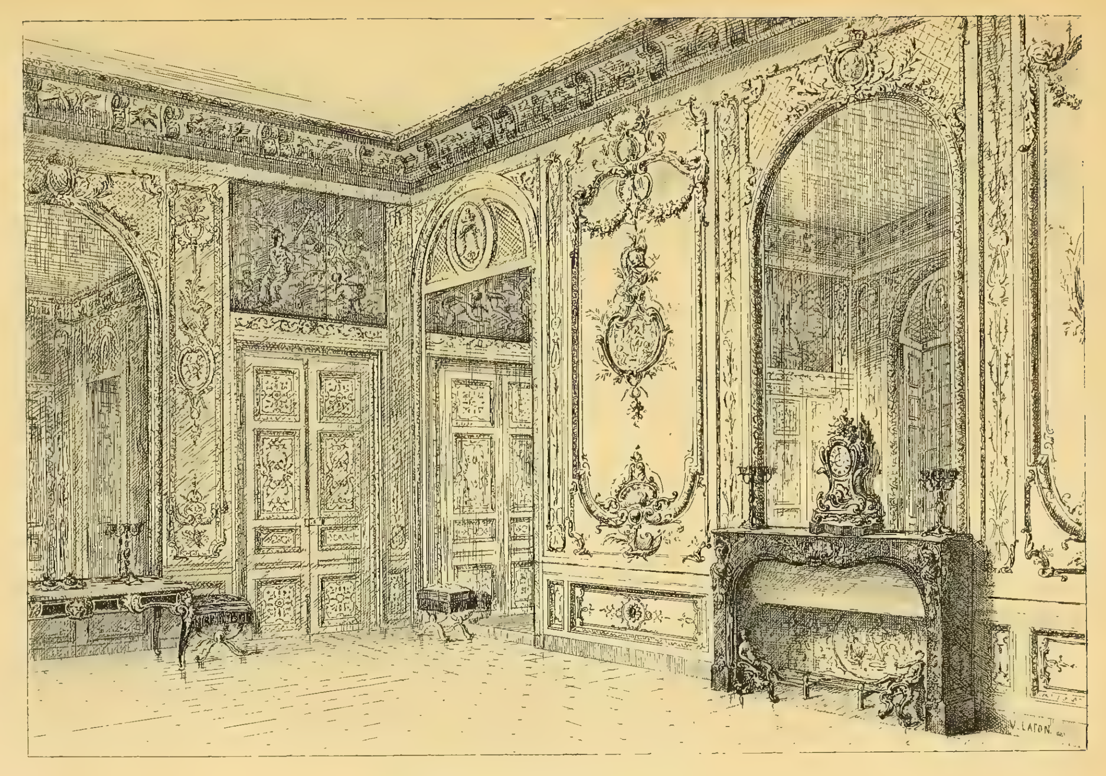
C'est dans ce dépôt que sont les véritables éléments de l'histoire des maisons royales. On y trouve, dans un classement encore défectueux, il est vrai, mais avec une abondance plutôt excessive, tous les renseignements qu'on peut souhaiter sur Versailles : projets, plans, devis, dessins, mémoires, comptes, correspondances, tout ce qui se rapporte à la construction, à la décoration, à l'administration, à la vie intérieure du Château jusqu'à la Révolution. On pourrait presque écrire l'histoire décorative du palais en se servant seulement de deux de ces sources, les Comptes des bâtiments du Roi, à peine consultés pour quelques années du xviiie siècle, et la correspondance entretenue par le directeur général et le premier architecte avec leurs agents de Versailles. Cette histoire, je n'ai pas l'ambition de l'écrire ici ; je veux seulement grouper des notes pour mettre en lumière quelques points nouveaux et faire connaître aux amis de l'art français quelques œuvres et quelques artistes.

I

LE CABINET DU ROI

L'aspect actuel du Château de Versailles et l'ordre dans lequel se présentent les pièces au visiteur, qui entre par le vestibule de la Chapelle et le salon d'Hercule, ne donnent pas tout d'abord une idée juste de la disposition des appartements du Roi. L'entrée chez le Roi était par l'Escalier de marbre, dit aussi Escalier de la Reine, sur le palier duquel on trouvait d'un côté la salle des gardes du Roi, de l'autre celle des gardes de la Reine, accès naturel aux deux appartements. Après la salle des gardes du Roi venait la première antichambre, où le Roi mangeait au grand couvert, puis l'antichambre de l'Œil-de-Bœuf, qui donnait à la fois sur la Grande Galerie, conduisant ainsi aux grands appartements, et sur l'appartement personnel de Sa Majesté. De ce dernier, les deux premières pièces avaient un caractère officiel : la chambre, d'abord, qui servait, même sous Louis XV et Louis XVI, aux cérémonies du lever et du coucher et aux audiences publiques, puis le Cabinet du Conseil, destiné, comme le nom l'indique, à la tenue des conseils présidés par le Roi, et à son travail avec les ministres. Cette seconde pièce était en outre, sous Louis XV et Louis XVI, aussi bien que sous Louis XIV, le *Cabinet du Roi*. A ce titre, c'était le centre moral du Château, le point où aboutissaient toutes les affaires de la Cour, le lieu des audiences particulières, des remontrances du Parlement, des prestations de serment, des présentations, des signatures de contrats de mariage, etc. Le Roi passait une grande partie de sa journée de Versailles dans son cabinet, et il y régnait une étiquette particulière, sur laquelle Louis XV n'avait pas apporté de modifications essentielles aux usages établis par le Grand Roi.

Cette identification du Cabinet du Conseil et du Cabinet du Roi au XVIIIe siècle, présentée ici pour la première fois, est une clef indispensable pour la lecture des mémoires sur l'ancienne Cour et des documents d'archives. Le lecteur du duc de Luynes, par exemple, ou de Besenval, ou de Dufort de Cheverny, muni des renseignements topographiques dont on dispose jusqu'à présent, est exposé à ne rien comprendre aux allées et venues qu'il trouve racontées et à garder des anecdotes historiques les plus piquantes un souvenir confus. On



INTÉRIEUR DU CABINET DU ROI, A VERSAILLES.

excusera donc la digression qui précède[1]. Elle nous permet de donner son nom le plus ordinaire de Cabinet du Roi à la grande pièce que tout le monde connaît, placée à la suite de la Chambre de Louis XIV et qui a accès par des portes de glaces, d'un côté sur la Grande Galerie, de l'autre sur la petite chambre à coucher de Louis XV. Ce salon est un des plus beaux du Château, un des plus complets et des mieux conservés, un de ceux dont il importe le plus, au point de vue de l'histoire de l'art décoratif, de fixer la date.

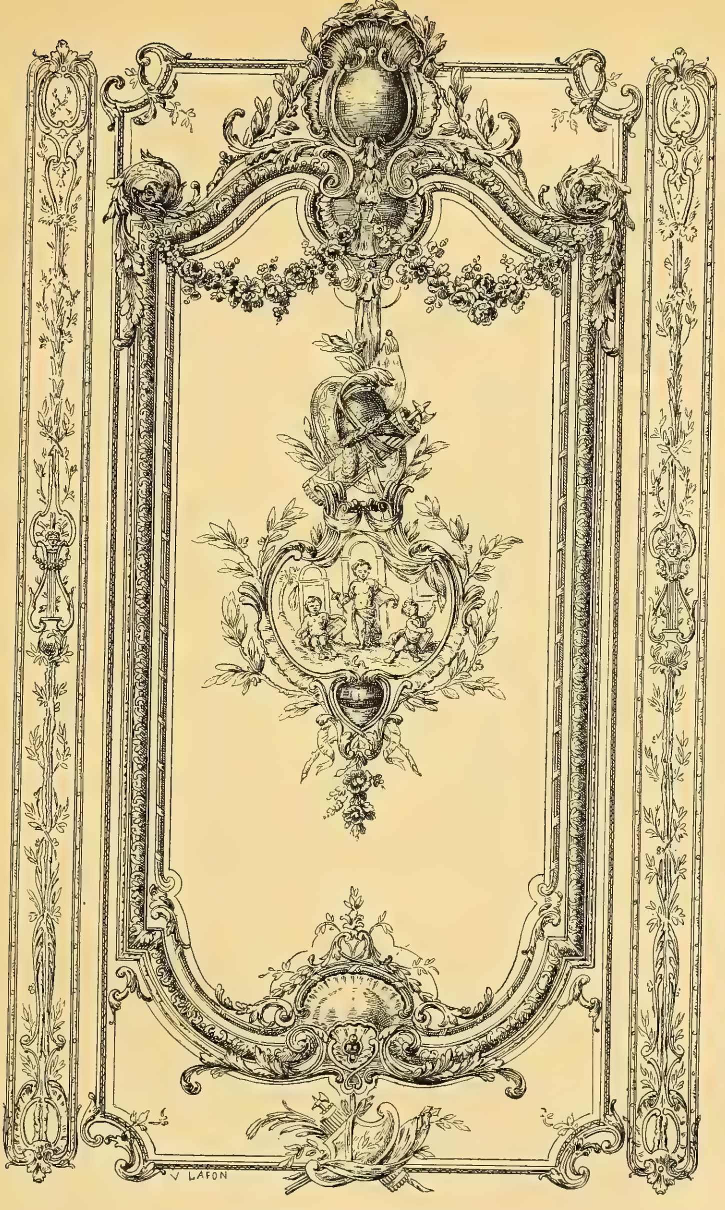
Si nous en croyons les historiens du Château, cette pièce aurait été faite en 1738, année où on aurait fait disparaître le « Cabinet des perruques », qui occupait, sous Louis XIV, environ la moitié de notre salle actuelle ; elle présenterait, par conséquent, « le plus bel échantillon du style Robert de Cotte, c'est-à-dire de la transition entre le style Louis XIV et le style Louis XV proprement dit[2] ». Ces déductions et quelques autres, pour avoir été souvent répétées, n'en ont pas plus de valeur. Robert de Cotte était mort vingt ans avant qu'on fît la pièce ; le style n'a rien à voir avec cet architecte, et appartient au contraire complètement à la seconde moitié du règne de Louis XV, puisque l'œuvre est de 1755.

Jusqu'en 1755, en effet, le « Cabinet des perruques » existe et se trouve cité dans tous les récits, indiqué dans tous les plans. Le Cabinet du Roi a des proportions beaucoup moins vastes que celles qu'il a aujourd'hui ; il n'est éclairé que par deux fenêtres sur la cour de marbre ; sa décoration, qui date des premières années du XVIIIe siècle, comporte un grand ensemble de glaces, qui lui font donner souvent le nom de « Cabinet de glaces[3] ». Le « Cabinet des perruques », dont le nom désigne l'usage et qui est un cabinet plus intime pour le Roi, lui fait suite, et occupe la partie septentrionale de la pièce actuelle ; la dernière mention qu'on en trouve dans les mémoires du duc de Luynes est du 3 juin 1755, et elle nous en apprend la disparition : « Dès le lendemain que le Roi fut parti pour Marly, on commença à démeubler le Cabinet du Conseil et on a travaillé aussitôt à exécuter le projet de joindre ce cabinet avec celui qu'on appelle des perruques, parce que c'était là que le Roi avait coutume de se poudrer... La cheminée placée dans le mur de refend qui séparait ces

1. Les documents et les discussions sur ce point et sur ceux qui suivent vont être publiés, au cours de la présente année, dans le *Bulletin trimestriel de la Société des sciences morales, lettres et arts de Seine-et-Oise.*

2. Dussieux, *Le Château de Versailles,* I, 310, 312.

3. Lamartinière, *Dictionn. géogr.*, nouv. éd., art. *Versailles,* p. 119.



PANNEAU DU CABINET DU ROI, SCULPTURE D'ANTOINE ROUSSEAU.

deux cabinets va être portée dans le gros mur qui sépare de la Grande Galerie; elle sera vis-à-vis les fenêtres qui donnent sur la cour de marbre [1]. »

Blondel, qui publiait son quatrième volume de l'*Architecture française* à la fin de 1755, faisait connaître au public la transformation qui venait de s'accomplir dans les appartements de Versailles [2]. Tout un bouleversement dans la vie du Roi en résultait, puisque le Cabinet du Conseil était transféré momentanément dans le Cabinet de la pendule. La disparition du Cabinet des perruques donnait aussi maint souci à messieurs les premiers gentilshommes de la chambre, par les changements qu'elle entraînait dans l'étiquette de « l'intérieur ». Les travaux durèrent en outre fort longtemps. La plus grande partie de la menuiserie était posée dès le mois de septembre, mais on ne la dora que l'année suivante, pendant le séjour de la Cour à Fontainebleau. Le contrôleur des travaux de Versailles écrivait à M. de Marigny, le 14 novembre 1756 : « Au moyen de quinze doreurs d'augmentation qui sont venus, nous sommes parvenus à finir entièrement les dorures du Cabinet du Conseil et de la chambre à coucher du Roi. Actuellement on pose les glaces et les bronzes de ces deux pièces et je compte pouvoir les remettre demain après-midi à messieurs du Garde-Meuble [3]. » Le Cabinet du Roi, tel que nous le possédons aujourd'hui, servit à Louis XV à partir de l'hiver de 1756-57. C'est donc là, pour le dire en passant, que fut présentée Mme du Barry, le 22 avril 1769 [4]; c'est au sortir de cette pièce que le cardinal de Rohan fut arrêté dans la Grande Galerie, le 15 août 1785; c'est par là que défilèrent les députés aux États généraux, présentés à Louis XVI le 2 mai 1789... La liste serait longue de ces souvenirs.

Le nom des sculpteurs qui ont fait la décoration est fourni par les Comptes des bâtiments de 1755, avec ceux de tous les entrepreneurs

1. Luynes, *Mémoires*, XIV, 168. Plusieurs autres mentions de ces travaux au cours de l'année, toutes inconnues à M. Dussieux. Ces précieux mémoires de Luynes, un peu secs, « une sorte d'herbier de la cour de Louis XV », comme les appelle M. Frédéric Masson, ont été édités, en 1860-65, par MM. Soulié et Dussieux.

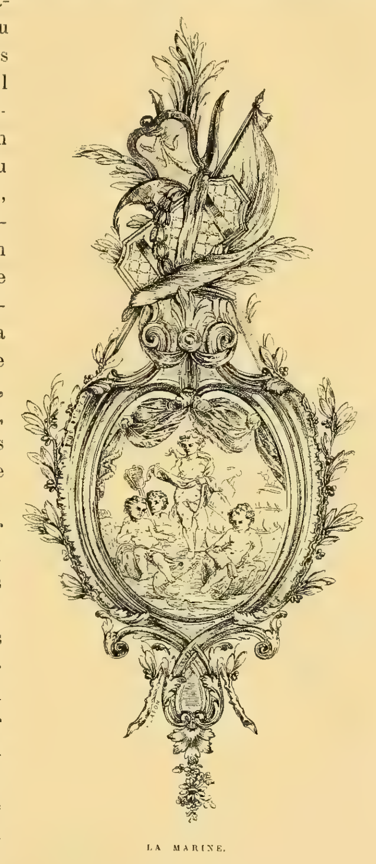
2. Blondel, IV, 123. Cet ouvrage, capital sur notre sujet et qui n'est point rare, semble à peu près aussi inconnu pour Versailles que s'il était inédit.

3. Arch. nat., O¹1799. Les devis et plans de ces travaux sont répartis en plusieurs cartons.

4. Et non dans le petit salon (salle 130 du Musée), où on a placé jusqu'ici le Cabinet du Roi et par conséquent les présentations (Dussieux, I, 318).

qui ont travaillé à la pièce [1] : il y a un payement de 1,000 livres, du 4 mai 1755 « au sieur Verbereck, sculpteur, acompte des ouvrages de sculpture qu'il fait au Cabinet du Conseil au Château de Versailles », et pour des ouvrages au même cabinet, il a été versé « au sieur Rousseau, autre sculpteur, » en huit paiements, échelonnés du 4 mai 1755 au 1er avril 1758, une somme totale de 21,000 livres. La simple comparaison des deux chiffres démontre que le cabinet est de Rousseau. C'est cet artiste qui a été choisi pour créer cette importante pièce du Château, à l'exclusion de Verberckt, qui avait jusque-là tenu dans les comptes de Versailles une place prépondérante.

Quel est ce Rousseau, sur qui aucun dictionnaire, aucun répertoire d'artistes ne nous renseigne ? Sa biographie, celle de son père, celle de ses fils, tous « sculpteurs du roi » comme lui, sera écrite un jour; qu'il suffise ici de savoir que Jules-Antoine Rousseau était né à Versailles, en 1710, d'Alexandre Rousseau, de Corbeil, qui travaillait au Château dès la fin du règne de Louis XIV [2]. Antoine Rous-



LA MARINE.
Bas-relief en bois sculpté du Cabinet du Roi,
par Antoine Rousseau.

1. Elle coûta 140,000 livres, y compris les remaniements qu'elle entraîna pour les pièces voisines (O[1]2255).

2. Registres de l'état civil de Versailles. Paroisse Notre-Dame. (Cet artiste est tout autre que le sculpteur de Philippe V.)

seau se trouvait donc en 1755 dans la pleine possession de ses forces et de son talent. Ses fils, que nous retrouverons sous Louis XVI, ont laissé à Versailles des œuvres d'un tout autre genre, dans lesquelles se transforment sans s'amoindrir les qualités paternelles; mais c'est lui qui me semble le plus vigoureux maître de la lignée. Je convie les curieux d'art, en attendant mieux, à le juger sur le Cabinet du Roi.

Les dorures ont conservé leur vif éclat, et leur richesse donne au visiteur l'impression qu'il entre dans une des pièces les plus somptueuses du Château. L'harmonie de la décoration semble parfaite, à qui l'examine d'un premier regard. Il y a pourtant quelques parties qui sont d'un autre style que l'ensemble; ce sont les quatre portes à double battant. Elles semblent plus près de Dugoulon que de Rousseau, et sont d'ailleurs identiques à celles de la chambre de Louis XIV. Ce sont vraisemblablement les portes de l'ancien Cabinet que le premier architecte du roi a voulu conserver. C'était d'ailleurs l'usage de l'administration des bâtiments de faire servir le plus possible, dans les pièces en remaniement, les parties de l'ancienne décoration qui pouvaient y trouver place [1]; mesure d'économie et de sagesse, dont l'art n'avait jamais à se plaindre, grâce au goût sûr et délicat d'un Gabriel.

Les chambranles des portes et des fenêtres semblent également des morceaux utilisés d'une décoration antérieure; le travail de Verberckt a peut-être consisté à les retoucher, à les compléter, à les mettre en harmonie avec les boiseries nouvelles. On peut aussi le chercher dans l'encadrement des deux grandes glaces surmontées de l'écusson royal, encadrement rappelant, par sa composition et sa facture, certains motifs analogues que je prouverai être du sculpteur flamand. Sauf ces morceaux, qui se fondent d'ailleurs suffisamment dans l'ensemble, la décoration a une grande unité, et le style d'Antoine Rousseau s'y révèle avec des qualités d'ampleur et de richesse, où la grâce de l'art Louis XV prend une allure robuste et fière inconnue à bien des décorateurs de la même époque.

Les parties visiblement dues à la même main comprennent d'abord trois grands panneaux sculptés et dorés, dont deux avoisinent la

1. La cheminée de marbre sanguin, revêtue d'appliques de bronze doré, est celle de l'ancien Cabinet, qui fut exécutée en 1748 (correspondance du Directeur général, $O^1 1810$). Gobert et Le Blanc sont les seuls ciseleurs-doreurs ayant travaillé au Château cette année-là; le nom de Caffieri doit être exclu ($O^1 2248$). On remarquera la plaque de cheminée qui représente le groupe des Bains d'Apollon.

cheminée, et dont le troisième, un peu moins large, y fait face. Ces panneaux, dont deux sont ici gravés, ont un caractère conforme à la destination de la pièce et en soulignent, pour ainsi dire, l'usage principal. Des doubles coquilles d'or, qui le surmontent, descendent, avec des guirlandes de fleurs, un trophée à la romaine (faisceau, casque et bouclier) entouré de lauriers, auquel est suspendu un médaillon central encadré de branches d'olivier. Ce motif central rappelle, dans un des panneaux, le travail du Roi en temps de paix : un Génie enfant, nu et debout, sous un portique, tient une balance ; à ses pieds sont assis deux Génies semblables, l'un retenant un chien sous son bras droit, l'autre portant un livre et un miroir, tandis qu'à leurs pieds se tord un petit serpent. Faut-il voir ici les symboles de la fidélité et de la sincérité, que le Roi a besoin de rencontrer toujours parmi les conseillers qui l'entourent ? Le second médaillon représente la guerre ; sous une tente, dressée devant un rempart, un Génie debout semble méditer ; les deux génies qui l'accompagnent sont assis, l'un sur une pile de livres (de stratégie ou d'histoire, peut-on supposer), l'autre sur un affût de canon. Le troisième médaillon, soutenu par un trophée maritime, présente quatre petits Génies nus, jouant parmi des attributs marins, une ancre, un aviron, un gouvernail, une voile, tandis qu'un vaisseau à deux mâts passe dans le fond, les voiles gonflées ; l'importance de la marine à cette date dans les conseils du Roi (ne sommes-nous pas à la veille de la guerre avec l'Angleterre ?) a été ingénieusement mise en relief par la sculpture. Quatre panneaux moins larges et quatre du même dessin, mais plus étroits encore, contiennent, dans leur médaillon central, la main de justice et le sceptre fleurdelisé réunis par une couronne ; les trophées guerriers qui surmontent le motif sont formés de drapeaux, trompettes, tambours, canons, tonnes à boulets, etc. Huit autres petits panneaux enlacent au centre deux tiges d'olivier presque dépouillées de feuillage, qui montent parallèlement et soutiennent un globe terrestre, sur lequel est appuyée une lyre, où reparaît le soleil de Louis XIV et d'Apollon. C'est le seul rappel des arts dans cette décoration exclusivement politique, dont l'imagination du sculpteur a sauvé l'aridité.

Le chiffre royal, les deux L enlacés, figure sept fois dans la pièce, sur les baies des portes vraies ou feintes en carreaux de glaces, dans la voussure des fenêtres et sur la porte de la petite chambre à coucher. L'écusson de France surmonte les deux grands trumeaux de glace, entre deux cornes d'abondance. Enfin, la fleur de lis est aux quatre angles de la frise, qui présente des compartiments

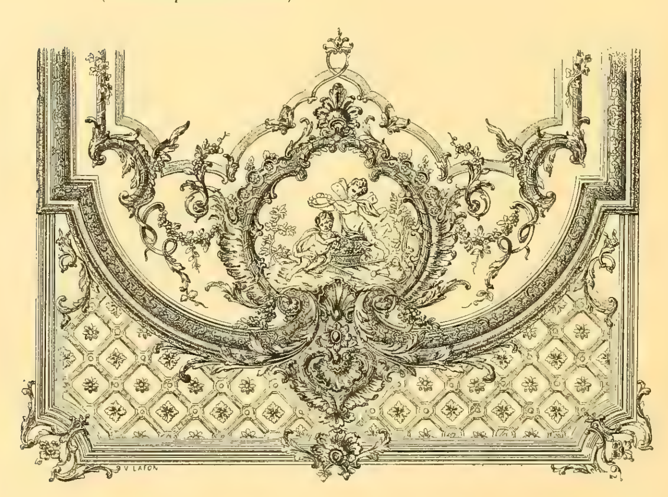
inégaux, séparés par des consoles à tête humaine soutenant la corniche et contenant des trophées. Le plafond est blanc, ayant au centre un cadre doré rectangulaire qui semble attendre, ainsi que les retombées de la voûte, des peintures décoratives qu'on n'a jamais exécutées.

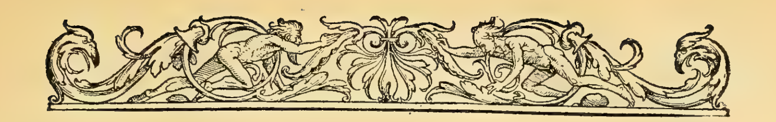
Tel est, réduit à ses éléments décoratifs principaux, le Cabinet du Roi ou du Conseil. La pièce est intacte; les symboles même de la monarchie y ont été partout respectés. L'état de fraîcheur des dorures et la conservation des boiseries a sans doute épargné à Louis-Philippe l'idée de les remplacer par des tableaux de musée, comme il a fait pour tant d'autres parties des appartements. Nous pouvons étudier ici dans son ensemble une œuvre décorative exceptionnelle par son importance, confiée à un artiste jugé alors de premier ordre, enfin se présentant à nous, comme on l'a vu, avec une date précise.

Nous retrouverons plus tard Antoine Rousseau, et dans des œuvres d'un genre bien différent, notamment dans les derniers bains de Louis XV, qui lui sont dus. Dès à présent, je réclame pour lui, après un siècle d'oubli, une place au catalogue des artistes français du XVIIIe siècle.

PIERRE DE NOLHAC.

(*La suite prochainement.*)





LES

FAIENCES DE SAINT-PORCHAIRE

Il y a plus de six ans, ici même[1], nous avons fait connaître le lieu de naissance de ces mystérieuses et célèbres poteries, que Benjamin Fillon avait baptisées du nom de *faïences d'Oiron*. Nous avons démontré que cette dénomination ne reposait que sur une série de conjectures. Comme les Bonnivet, les la Trémoille, et tous les grands bâtisseurs contemporains, les Gouffier avaient installé un four près de leur château d'Oiron : il fallait bien fabriquer sur place les carrelages des chambres, et les décorations céramiques qui jouaient un grand rôle dans l'architecture extérieure. Mais ces poteries *de bâtiment* n'ont rien de commun comme technique, comme terre, ou comme émail, avec nos délicates figulines. Aucun texte n'indique, ne laisse même supposer qu'Hélène de Hangest, ou Claude Gouffier se soient mêlés de poterie fine. Aucune pièce ne porte leurs armes, leurs emblèmes ou leur chiffre; aucune ne figure dans leurs inventaires.

D'autre part, en dépouillant l'inventaire de François de la Trémoille (1542) et celui de son fils Louis III (1577), dressés tous les deux au château de Thouars, nous avons trouvé dans « l'armoyre d'un des cabinetz » contenant diverses curiosités de prix « deux coupes et deux sallières de terre de Sainct-Porchayre » et « faictes à Sainct-Porchayre ». Les salières sont renfermées dans « une grande boueste ».

Donc, il existait à Saint-Porchaire une fabrique de poteries fines. Elles étaient précieuses puisque, au lieu de les serrer dans les dressoirs avec la vaisselle de service, on les conserve soigneusement,

1. *Gazette* du 1er avril 1888.

avec d'autres raretés, dans une armoire spéciale, et qu'on les garde à la même place pendant trente-cinq ans au moins (1542 à 1577). Elles étaient délicates et fragiles, puisque les deux salières sont enfermées dans une boîte. La terre était exceptionnelle et d'un aspect bien caractéristique, puisque les rédacteurs des deux inventaires, dont ce n'est pas le métier, la reconnaissent à première vue et disent expressément *terre de Saint-Porchaire*. Enfin les spécimens conservés à Thouars sont des coupes et des salières.

Assurément, rien ne ressemble davantage aux faïences dites d'Oiron. Nous ne connaissons même aucune autre faïence contemporaine qui réponde à ce triple signalement : préciosité, fragilité, aspect spécial et frappant de la terre.

Saint-Porchaire, à 4 kilomètres de Bressuire (Deux-Sèvres), faisait partie du pays de Bressuire dont les seigneurs étaient les Laval-Montmorency. Or, les quatre échantillons les plus anciens de nos faïences[1] portent précisément les armes de Pierre de Laval-Montmorency, avec la brisure de Beaumont, c'est-à-dire avant 1528[2]. Pierre de Laval étant le seigneur du lieu, les premières pièces sont faites pour lui et à ses armes, comme de raison. La coupe aux armes de la Trémoille (ancienne collection La Sayette), qui vient ensuite, est un hommage tout indiqué au puissant gouverneur de Poitou et de Saintonge, *suzerain de Bressuire*. La coupe du Musée de Cluny offre le blason des Malestroit, cousins des Laval-Montmorency. Le chandelier et le biberon de la collection Dutuit ont les armes et le monogramme d'Anne de Montmorency, le plus illustre personnage de la famille.

Quant aux chiffres et emblèmes de Henri II et de Diane de Poitiers qui figurent sur un certain nombre d'exemplaires, on se tromperait en les prenant pour des preuves de provenance royale. L'homme de cour, qui savait son métier, ne manquait pas de faire placer en vedette, sur ses cheminées, ses tentures, ses livres, ses armes et sa vaisselle, le chiffre du roi son maître ou celui de la favorite. Afficher la livrée royale, c'était rendre hommage au prince et, du même coup, publier son intimité avec lui; double calcul où la flatterie et la vanité trouvaient leur compte. Ainsi, pour ne pas sortir de notre sujet, les carrelages du château des Gouffier portent les armes de France avec le monogramme de Henri II; le chandelier

1. Buire de M. le baron Alph. de Rothschild, coupe et gourde du Musée de l'Ermitage (ancienne collection Basilewsky), et coupe du château du Lude dont il sera question plus loin, p. 286.

2. Pour plus de détails, voir la *Gazette* du 1er avril 1888.

de M. Dutuit montre l'initiale d'Anne de Montmorency avec les armes de France et l'H de Henri II[1]. D'ailleurs, ne l'oublions pas, nos délicates poteries n'ont pas impunément traversé trois siècles et demi; qui nous répond de la discrétion du restaurateur, à une époque où les exemplaires portant les armes de France ou les croissants de Diane de Poitiers avaient seuls du prix? Les écussons fleurdelisés du biberon du Louvre n'ont-ils pas été rajoutés, lorsqu'on a refait les anses?

Inutile d'insister sur des arguments que nous avons longuement développés jadis, et que les lecteurs de la *Gazette* ont pu apprécier. Au Louvre comme à Cluny, les deux savants conservateurs, Alfred Darcel et M. Émile Molinier acceptèrent volontiers la dénomination nouvelle et rectifièrent les étiquettes de leurs vitrines. A Paris comme en province, les critiques les plus distingués, MM. Léon Palustre, Édouard Garnier, Champfleury, Barbaud, Lièvre, Berthelé, Ledain, de la Borderie, — nous en passons et des plus considérables, — ont reconnu les titres de Saint-Porchaire. En Angleterre, sir Charles Robinson constate que « les recherches récentes ont anéanti la théorie de M. Fillon, et qu'aujourd'hui, d'après les autorités céramiques en France, Saint-Porchaire est admis comme le centre évident de la production ».

Est-ce à dire que la théorie nouvelle n'ait rencontré que des portes ouvertes? Benjamin Fillon avait ses fidèles, qui n'ont pas voulu l'abandonner du jour au lendemain sans protester, ne fût-ce que pour la forme. Les uns, les demi-convertis, acceptaient Saint-Porchaire, mais ne voulaient pas se brouiller avec Oiron; ils proposaient un compromis, une cote mal taillée : Saint-Porchaire fournirait l'argile, et Oiron l'artiste. Quant au texte qui dit expressément « vaisselle faicte à Saint-Porchayre », on en faisait bon marché. D'autres ont imaginé une fabrication volante se promenant d'Oiron à Bonnivet, de Bonnivet à Thouars, et de Thouars à Saint-Porchaire. Un correspondant romanesque nous écrit « qu'il tient quand même pour Hélène de Hangest, pour sa figure poétique et ses faïences incrustées de noir, dont la couleur s'harmonise si bien avec les tristesses de la veuve, et qui s'éclairent au fur et à mesure que les années s'éloignent et que la douleur s'apaise ». Qui nous délivrera, une fois pour toutes, de l'archéologie sentimentale? Hélène de Hangest fut une des femmes les plus intelligentes de son siècle;

1. Dans le mobilier personnel de Claude Gouffier, vendu en 1572, figurent trois lits « semez de fleurs de lis d'or, aux armes et devises du roy ».

à quoi bon lui prêter la fantaisie excentrique, pour ne pas dire plus, de se faire faire une vaisselle de grand deuil, de deuil et de demi-deuil tour à tour?

Enfin, de bonnes âmes eurent l'idée de nous contester la paternité de Saint-Porchaire, l'attribuant à notre savant ami le duc de la Trémoille, qui prit la peine, — bien superflue en vérité, — de donner un démenti public aux auteurs de cette innocente plaisanterie.

Cependant Saint-Porchaire continuait son chemin dans le monde. La découverte de l'atelier poitevin, ignoré la veille, et désormais l'un des plus célèbres de la France, avait monté les têtes; les chercheurs s'étaient mis en campagne, et des documents inédits venaient successivement confirmer ceux que nous avions déjà publiés. Voici, dans l'ordre chronologique, les textes que l'on connaît quant à présent.

1478. — Acte du 24 septembre 1478, constatant l'arrentement à *André Combault, potier*, d'une maison sise à Bouillé, paroisse de Saint-Porchaire. Ce texte, le plus ancien connu, nous a été signalé par M[e] Barbaud, président du Tribunal civil de Bressuire.

1542. — Inventaire de François de Trémoille, déjà cité.

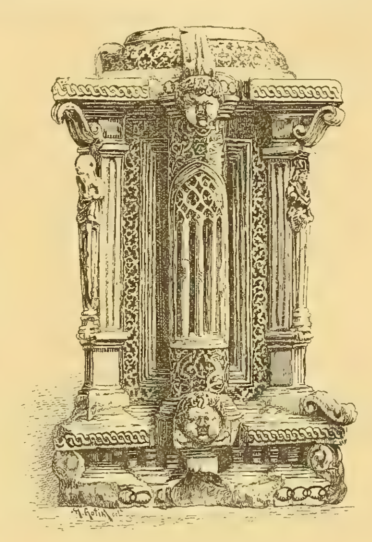
1552. — *La Guide des Chemins de France*, par Charles Estienne, mentionne, parmi les villes ou bourgs de France, renommés pour leurs industries spéciales, page 192 : SAINCT-PORCHÈRE, *beaux pots de terre;* « texte aussi décisif que bref, » dit M. Lièvre, l'érudit conservateur de la Bibliothèque de Poitiers, qui l'a fait connaître le premier[1]. En 1552, Claude Gouffier s'occupait activement de la reconstruction de son château ; c'est le moment où, d'après Benjamin Fillon, la prétendue fabrique d'Oiron aurait battu son plein. S'il en était ainsi, l'auteur de *la Guide* n'eût pas manqué de signaler une faïencerie de cette importance; loin de là, il n'en dit rien et ne cite en France que celle de Saint-Porchaire, dont Benjamin Fillon ne parle pas.

1556. — « *Jacques Briaudeau, potier*, et Charète Parrie, son espouse, *demourans lesdites parties au bourg de Sainct-Porchayre*, lesdictz conjointz cognoissans et considérans les bontez, amours et courtoisies qu'ils se sont faictz l'un à l'autre, puis le temps de leur mariage, et qu'ils espèrent en l'advenir, » se font donation réciproque de leurs biens. Nous connaissions déjà le talent des potiers de Saint-Porchaire, voilà un *considérant* qui donne la meilleure opinion de leurs sentiments

1. *Revue poitevine* du 15 août 1888.

conjugaux. L'acte fait mention de « la maison, jardin et appartenance d'iceulx, situés audict bourg, en laquelle sont leurs résidences ». (Chartrier de M. le duc de la Trémoille.)

1558. — Testament de *Guillaume Marsault*, où figure le même *Jacques Briaudeau* comme exécuteur testamentaire. Marsault lègue à *Antoine Turpault*, « tous et chascuns ses meubles, estant en ses dittes maisons, servans à l'estat et usage de poterie seulement, si comme ruhes (roues), rullons (rouleaux), œsses (ais), fourches, tabliers, rouelles, barres et fourches de fer et autres menus extencilles servans audit estat et usage de poterie ». D'où l'on peut conclure qu'*Antoine Turpault* était également potier, puisque le testateur lui lègue tout son outillage. Marsault laisse à Marsault Turpault, son filleul et le fils d'Antoine, « une autre maison appelée la *Poterie*, en partie de laquelle *Colas Villon* demeure à présent » (Chartrier de la Trémoille). Colas Villon ne serait-il pas encore un potier?



SALIÈRE EN FAÏENCE DE SAINT-PORCHAIRE.

(Appartenant à M. Jamarin.)

1559. — Codicille du précédent testament par lequel Marsault « lègue à François Turpault, prebstre..., ung jardin situé audict bourg de Saint-Porchaire, tendant d'une part à ladite rue, d'autre au jardin de *Guillaume Tacher* ». (Même chartrier.) Ce Tacher pourrait bien être celui dont il sera question tout à l'heure.

Ainsi, à la même époque, trois potiers au moins — et le nombre devait en être beaucoup plus considérable — travaillent à Saint-Porchaire, et possèdent leur atelier, leur maison et leur jardin. Saint-Porchaire n'était donc pas un seul atelier, ne fabriquant qu'*un seul genre* de poteries, mais un centre d'exploitation céramique, un ensemble de plusieurs fabriques, ayant chacune sa spécialité, ses

colorations et ses procédés, travaillant pour le luxe et pour le commerce, comme les émailleurs de Limoges.

1565. — M. Léo Desaivre, de Niort, a découvert un document des plus intéressants dans les *Eglogues de Jacques Béreau, Poictevin* (Poitiers, 1565). Deux bergers se disputent le prix du chant et déposent des gages qui appartiendront au vainqueur. Pérot offre un *potet de Flandres*, et Jaquet apporte :

De terre un plat tout neuf qui ne servit encor
Jamès. *Je l'apportay l'autre-hier de Saint-Porchère,*
Tascher en est l'ouvrier ; tu sçais comme il tient chère
La beauté de son art. Au dedans ce vaisseau
Peinte est la belle Europe avecque le troupeau,
Des filles la suyvent.....
Au dehors de ce plat une vigne est portraicte
Chargée de raisins et d'étourneaux couverte.

Ce plat était donc une de ces faïences à personnages et ornements en relief, émaillés de couleurs, comme l'*Enlèvement des Sabines*, la *Diane*, la *Belle Jardinière*, la *Fécondité*, etc., genre que Palissy avait mis à la mode et que les potiers de Saint-Porchaire cherchaient à imiter, quand ils renoncèrent à la poterie incrustée, comme nous le verrons tout à l'heure.

1566. — André de Rivaudeau, poète bas-poitevin, célèbre encore les poteries de Saint-Porchaire dans l'*Hymne de Marie Tiraqueau*, inséré dans ses *Œuvres poétiques* (Aubry, 1859).

Il y a mainstes bourgadelettes
Qui ont commodité de leurs terres pauvrettes
D'en tirer quelque fruit : Gonesse de son pain,
Vanvres de son lait gras, *Porchaire de la main*
D'un excellent ouvrier....

L'excellent ouvrier est sans aucun doute Tascher.

1577. — Inventaire de Louis III de la Trémoille, déjà cité.

1596. — Inventaire du seigneur de la Bouchetière, gentilhomme ordinaire de la chambre du roy, qui possède « quatre escuelles de terre de Saint-Porchère, et une sallière ». (Communication de M. H. de la Rochebrochard.)

Nous pouvons maintenant suivre pas à pas les transformations successives qui se sont opérées dans la fabrication de Saint-Porchaire. Nous ne parlons, bien entendu, que des produits de luxe, et non des

faïences usuelles et courantes que l'atelier n'a cessé de fabriquer sur une grande échelle.

Saint-Porchaire a fait de la poterie dès le xv[e] siècle, et probablement de temps immémorial. Sous François I[er], un artiste ingénieux a eu l'idée d'appliquer à la poterie fine le procédé d'incrustation depuis longtemps en usage dans la fabrique des carreaux de pavement. Employant « des matrices de bois ou de métal gravé [1], il les comprimait dans la pâte encore fraîche, et procédait successivement et par parties, ce qui explique la défectuosité des raccords. Les filets étaient tracés à la molette. L'artiste remplissait les creux produits par l'estampage, avec de la terre teintée et arasait les bavures. Puis, il fixait à la barbotine les reliefs et les appliques qu'il avait modelés et estampés d'avance [2] ».

La *première période*, qui correspond environ au premier quart du xvi[e] siècle, conserve encore les types archaïques, sévères et semi-orientaux du moyen âge. Peu ou point d'ornements rapportés; incrustations monochromes et généralement foncées; décoration par zones. « C'est l'art de terre par excellence qui se suffit à lui-même, comme chez les Grecs; créant pour sa poterie des formes spéciales adaptées à la nature de l'argile, empruntant sa technique aux seules ressources du potier, et décorant sa terre avec la même terre colorée [3]. »

La *seconde période* est architecturale. L'artiste construit ses poteries et fait des monuments en miniature avec fenêtrages, façades, colonnettes, cariatides, etc. Fonds niellés imitant les pavements de carrelages. Incrustations brunes, jaunes et rouges d'œillet; quelques touches d'émail.

La *troisième période*, contemporaine de Henri II, abandonne entièrement les formes céramiques pures et cherche à imiter les belles pièces d'orfèvrerie à la mode; on dirait que le potier de Saint-Porchaire veut faire concurrence à l'émailleur de Limoges. Le trait distinctif de cette période est l'entrelacs à ruban uni ou liséré d'un

1. Nous avons déjà signalé (Catalogue Spitzer, *Les Faïences de Saint-Porchaire*) que la marque du pélican qui se trouve sur certaines pièces — le biberon Spitzer entre autres et l'une des salières du Louvre — est le décalque de la marque célèbre des frères de Marnef, imprimeurs fixés à Poitiers dès le commencement du xvi[e] siècle. La salière et le biberon ont-ils été faits pour les Marnef? L'imprimeur et le potier avaient-ils quelques relations l'un avec l'autre? Nous ne saurions le dire.

2. Catalogue Spitzer, *Les Faïences de Saint-Porchaire*, préface.

3. *Id.*, *ibid.*

filet plus foncé, que l'artiste manie avec une élégance achevée.

C'est le dernier effort de Saint-Porchaire. Sous l'influence de Palissy, lézards, rainettes, scarabées, émaux de couleur et flambés, introduits d'abord timidement dans la décoration, finissent par l'envahir tout entière. C'en est fait de la poterie incrustée. La fabrique se transforme, se met à la mode nouvelle, et nous voyons Tascher composer des imitations complètes du maître favori de la cour.

Bientôt la faïence de luxe disparaît elle-même pour faire place à la vaisselle émaillée de Limoges, qui disparaît à son tour devant la vaisselle métallique d'argent et d'or. Désormais, Saint-Porchaire ne fabriquera plus que de la poterie commerciale.

Les ventes Spitzer, à Paris, et Magniac, à Londres, ont modifié la répartition des poteries de Saint-Porchaire telle que nous l'avions indiquée dans notre précédent article. La collection Magniac, *the Colworth collection*, comme on l'appelait de l'autre côté de la Manche, possédait une des pièces les plus célèbres de Saint-Porchaire, une aiguière d'une dimension et d'une forme exceptionnelles; nous en avons parlé jadis [1]. Cette aiguière provenait du cabinet Odiot père. A la vente de cet amateur, vers 1842, elle fut achetée par M. Delange, lequel en parla à M. Magniac. Celui-ci la refusa tout d'abord, alléguant l'absence du chiffre ou des emblèmes royaux, qui passaient alors pour un signe indispensable d'authenticité. Cependant, sur les instances de M. Delange, il finit par ouvrir les yeux et paya l'aiguière 2.400 francs. Peu de temps après, il en refusait mille livres sterling.

La *Colworth collection* a été vendue récemment (2-15 juillet 1892), et la belle aiguière a été acquise par M. Lowengard pour 3,990 livres, c'est-à-dire cent mille francs. Aujourd'hui, elle appartient à M. le baron Alphonse de Rothschild, qui nous a gracieusement autorisé à en donner la reproduction pour les lecteurs de la *Gazette* [2].

Ce magnifique échantillon mesure trente-sept centimètres de hauteur. Le col, à trois étages légèrement renflés, supporte une coquille inclinée servant de goulot; l'anse élégante, en forme de sirène renversée, se termine par deux têtes de serpent. La panse, ovoïde et d'un galbe superbe, est entièrement couverte d'un treillis d'entrelacs dont

1. *Gazette*, avril 1888.

2. Cette aiguière figure déjà dans la *Gazette* du 1er avril 1888; mais la planche, photographiée d'après le très médiocre dessin du recueil de Delange, était complètement insuffisante.

chaque interstice renferme un G; elle repose sur une base moulurée, à têtes d'anges et à coquilles. Terre crémeuse, très légère et très compacte; parti pris général d'incrustations géométriques d'un brun foncé; glacis mince et transparent, auquel le temps a donné des reflets métalliques; çà et là, quelques touches discrètes d'émail coloré. Comme toutes les pièces analogues, l'aiguière est traitée avec une liberté pleine de grâce : le même artiste, qui modèle les mascarons d'une perfection achevée, dédaigne de dissimuler les raccords des ornements estampés dans la pâte. C'est un petit chef-d'œuvre, avec l'indépendance et la fantaisie primesautière d'une maquette, le grand style d'un monument achevé, et les raffinements de la pièce d'orfèvrerie la plus délicate.

Nous avons expliqué jadis le sens infiniment probable de la lettre G; elle ne saurait être l'initiale de Gouffier, comme le pensait Benjamin Fillon, pour bien des raisons, notamment parce que l'initiale *unique*, au XVI[e] siècle, est toujours l'initiale du *prénom;* du moins nous ne connaissons pas d'exception à cette règle. Le G doit être, selon nous, l'initiale de Gilles de Laval-Montmorency (1528-1550), fils et successeur de Pierre, qui fut le premier protecteur de Saint-Porchaire.

La collection Spitzer comptait sept pièces de Saint-Porchaire, qui ont été vendues le 16 juin 1893. Le biberon, morceau excellent de la première période, portant la marque du *pélican* des Marnef[1], a été payé 32,000 francs par M. Dutuit. La coupe (Delange, XLII), que M. Spitzer avait emportée de haute lutte à la vente Hamilton, est échue pour 30,500 francs à M. Lowengard, qui l'a cédée depuis à M. George Salting. Parmi les salières, le n° 662, provenant de l'ancienne collection Addington (Delange, XV), a été payé 20,000 francs par M. Duseigneur, et le n° 666 (Delange, XVII), une merveille d'élégance et de finesse, 11,000 francs par M. Alfred André. Les autres salières ont été adjugées au Musée de Bruxelles, à M[me] Edouard André et à M. Goldsmith, à des prix variant de 9,100 à 10,200 francs.

Quatre autres pièces de Saint-Porchaire ont repassé la Manche et sont rentrées en France : le biberon de l'ancienne collection de Pourtalès (Delange, XXXII), acheté par M. Lowengard à la vente d'un amateur écossais, M. John Malcolm de Poltalloch, et qui appartient aujourd'hui à M[me] la comtesse René de Béarn; — l'aiguière de la collection Martin Smith (Delange, LI), curieux spécimen de la dernière

1. Voir la note 1, page 283.

période à son déclin, à M. Lowengard; — la salière de la vente Hamilton (Delange, XXVIII), achetée par M. Attenwood, puis par M. Lowengard; — et la salière de la collection Field (Delange XII), seule pièce connue portant la salamandre de François Ier, à M. Stein.

D'autre part, M. Jamarin a eu la bonne fortune de mettre la main sur un échantillon dont il ignore la provenance. C'est encore une salière; elle est construite sur trois pans, percés chacun d'une ouverture encadrée d'incrustations d'une grande finesse et flanqués, aux angles, de pilastres et de cariatides. Le saleron circulaire porte les trois croissants dans une couronne enrubannée. En face de chaque pan et masquant l'ouverture, se dresse une colonne ou plutôt une sorte de tourelle allongée, couverte de moresques à fond brun foncé, et portant une fenêtre ogivale à meneaux. Ces tourelles constituent l'originalité de ce petit monument, et lui donnent un cachet particulier, qui le distingue à première vue des salières analogues. La pièce a un autre avantage : elle est vierge de toute restauration.

Au château du Lude (Sarthe), M. le marquis de Talhouet a trouvé récemment, dans un placard, une coupe remarquable, malheureusement mutilée : le pied a disparu. Dessin sobre et ferme, incrustations brun foncé disposées par zones, comme dans tous les spécimens de la première période; fond alvéolé offrant au centre les armoiries de Pierre de Laval-Montmorency au franc-quartier de Beaumont; c'est donc un quatrième exemplaire aux armes du seigneur de Bressuire et de Saint-Porchaire. Par la forme et le décor, ce beau spécimen offre la plus grande analogie avec la coupe du Musée de Cluny et les autres modèles de la même période qui proviennent de M. le duc d'Uzès, et dont une partie échut à M. le marquis de Talhouet, père du propriétaire de la coupe actuelle.

Enfin, M. Barbaud, président du tribunal civil de Bressuire, a eu l'obligeance de nous communiquer la photographie d'un fragment de coupe qu'il possède, et qui fut trouvé en 1879 dans les ruines du château de Bressuire. Ce fragment présente tous les caractères connus de nos faïences avec les entrelacs de la troisième période. Le travail laisse à désirer ; peut-être sommes-nous en présence soit d'une pièce d'essai, soit d'une pièce manquée, indiquant le voisinage de l'atelier.

EDMOND BONNAFFÉ.



AIGUIÈRE EN FAIENCE DE SAINT-PORCHAIRE
(COLLECTION DE M. LE BARON ALPHONSE DE ROTHSCHILD)

LES ÉMAUX BYZANTINS

DE LA

COLLECTION ZWÉNIGORODSKOI



Il y a quelques mois a paru un volume admirable, si beau que, sans même en lire le texte, tout bibliophile serait heureux de lui faire une place d'honneur dans sa collection [1]. Somptueusement habillé d'une reliure élégante dont les fers ont été spécialement dessinés pour ce livre, douillettement vêtu d'une riche enveloppe de soie historiée, le volume, lorsqu'on l'ouvre, n'est pas moins merveilleux. A la première page, une eau-forte, dernière œuvre du regretté F. Gaillard, représente l'homme qui a conçu l'idée et fait les frais de cette incomparable publication ; puis, à chaque pas, c'est un étonnement nouveau. La feuille de titre est une planche en couleur du plus beau style byzantin ; à la page qui précède la préface, au devant et à la fin de chaque chapitre, les bordures et les ornements en couleur s'inspirent des plus remarquables monuments de l'art grec du moyen âge; à la fin du livre, trente et une planches en chromolithographie, d'une exécution parfaite, font passer sous nos yeux

1. Le livre porte pour titre : *Émaux byzantins. Collection Zwénigorodskoi* et pour sous-titre : *Histoire et monuments des émaux byzantins*, par M. Kondakoff, professeur à l'Université de Saint-Pétersbourg et conservateur du Musée de l'Ermitage impérial. L'ouvrage est dédié « à Sa Majesté Impériale Alexandre III, empereur de toutes les Russies ». Tous les exemplaires sont numérotés.

une série précieuse et vraiment unique d'émaux byzantins : et si j'ajoute que le texte est imprimé avec un luxe royal, que de nombreux dessins l'illustrent, que d'élégantes initiales de couleur en égaient chaque page, que, jusqu'au moindre détail, tout y est d'une facture irréprochable, que rien n'y manque enfin, pas même le signet, formé d'un large ruban tissé d'or et de soie, il me restera à dire encore que ce volume n'est point mis dans le commerce et que M. de Zwénigorodskoï s'est réservé le magnifique privilège d'en distribuer, selon ses intentions particulières, jusqu'au dernier exemplaire.

La genèse de cet admirable livre mérite d'être racontée. Elle fait tout d'abord un singulier honneur à l'homme qui a voulu faire ce bel emploi de sa fortune ; l'histoire est en outre d'un bon exemple, qui doit être hautement signalé et qu'on souhaiterait voir moins rarement imité.

M. A. de Zwénigorodskoï, un riche amateur russe, a formé en ces dernières années une collection absolument unique d'anciens émaux byzantins : mais il n'a point voulu se réserver l'égoïste plaisir d'admirer tout seul ses heureuses trouvailles ; il a tenu à honneur d'en donner la joie à tous ceux qui goûtent les monuments de l'art byzantin. Pour présenter au public ces merveilles, il s'adressa une première fois à un savant allemand, l'abbé Schulz, dont le livre, resté d'ailleurs inachevé, a été publié en 1890 par les soins de M. de Zwénigorodskoï, moins comme une étude définitive que comme un hommage rendu à la mémoire de l'auteur. Pour une œuvre vraiment digne des monuments qui en étaient la matière, M. de Zwénigorodskoï souhaitait une main experte et plus habile; il a trouvé ce qu'il cherchait dans le concours d'un des hommes les mieux qualifiés pour parler des choses de Byzance, de M. Kondakoff, professeur à l'Université de Saint-Pétersbourg et conservateur du Musée de l'Ermitage. Mais un simple catalogue, si somptueux qu'il pût être, ne suffisait ni à la science éprouvée d'un tel maître, ni à l'ambition de M. de Zwénigorodskoï. Une histoire complète de l'émaillerie byzantine devait précéder et comme éclairer la description particulière de la collection : et pour cela, M. de Zwénigorodskoï a voulu que M. Kondakoff allât, en deux voyages spéciaux, étudier, dans les musées d'Europe et les monastères du Caucase, toutes les œuvres qui subsistent de l'émaillerie byzantine; il a voulu que les plus remarquables de ces monuments, dont beaucoup étaient inédits encore, vinssent illustrer le texte. Il a voulu encore que le résultat de tant de recherches et de soins ne fût point communiqué aux

seuls lecteurs slaves : une édition allemande et une édition française, où la traduction est due aux soins consciencieux de M. Trawinski,



ICONE DE LA SAINTE VIERGE.

Au monastère de Khopi, en Mingrélie.

ont paru en même temps que l'édition russe. Enfin, pendant dix années entières, sans trêve ni repos, M. de Zwénigorodskoï a préparé et surveillé tous les détails de l'exécution matérielle; et c'est

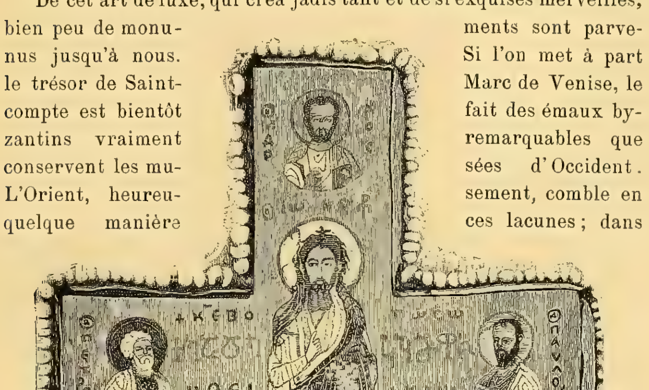
avec un sentiment de légitime satisfaction que dans la préface mise en tête du volume il a pu écrire : « Ma tâche est terminée. J'ai rempli un vœu que j'avais formé, j'ai réalisé un rêve que je caressais depuis longtemps : contribuer à donner au public un livre sur l'émaillerie byzantine, cette branche d'un des arts les plus anciens du monde, où il y a tant de beauté, tant de maîtrise, qui porte en lui tant d'enseignements esthétiques et scientifiques. » On ne saurait mieux dire, et, pour nous, nous ne saurions assez rendre hommage à la pensée qui a inspiré une telle œuvre et assez chaleureusement remercier M. de Zwénigorodskoï du monument incomparable qu'il vient d'élever en l'honneur de l'art byzantin.

II

On sait quelle place importante les ouvrages en émail occupèrent, à partir du VIe siècle, dans le luxe byzantin. Non seulement ils servaient à décorer les pièces les plus somptueuses de l'orfèvrerie ecclésiastique, calices, patènes, autels, croix ou reliquaires, et à mettre à l'entour des images saintes un riche encadrement aux harmonieuses couleurs; les émaux ne jouaient pas un moindre rôle dans la décoration du Palais sacré. Parmi les merveilles d'art, qu'aux jours de grande cérémonie on tirait du trésor impérial pour les exposer aux yeux éblouis des visiteurs, les émaux étincelaient sur les amples manteaux brochés d'or, sur les couronnes votives aux formes compliquées, sur les grands plats et sur les coupes de métal précieux, sur les vases et les lampadaires d'argent, sur les coffrets délicatement ouvragés, sur les reliures de prix des manuscrits. Ils étaient fréquemment employés aussi pour rehausser la splendeur des costumes d'apparat; sur les vêtements et les chaussures, sur les armes et les selles de parade, on fixait volontiers des médaillons ou des plaques d'émail; et si l'on ajoute qu'avec les étoffes de pourpre historiée, les pièces d'émaillerie formaient l'essentiel des cadeaux offerts par le *basileus* aux princes étrangers, on comprendra toute l'influence qu'a exercée l'art des émailleurs byzantins. C'est par ces monuments surtout que l'Occident a connu Byzance, c'est à eux surtout qu'il a demandé ses inspirations et ses modèles artistiques; aussi bien, à Constantinople même, l'influence des procédés de l'émaillerie se faisait sentir sur les autres branches de l'art; les miniatures du Xe et du XIe siècle, avec les rayures conventionnelles qui y marquent

les plis des vêtements, avec le fin réseau de lignes d'or qui y fait uniformément scintiller les surfaces, attestent que le peintre a souvent tenté de rivaliser avec l'émailleur.

De cet art de luxe, qui créa jadis tant et de si exquises merveilles, bien peu de monuments sont parvenus jusqu'à nous. Si l'on met à part le trésor de Saint-Marc de Venise, le compte est bientôt fait des émaux byzantins vraiment remarquables que conservent les musées d'Occident. L'Orient, heureusement, comble en quelque manière ces lacunes ; dans certaines régions écartées, dans les églises et les monastères de la Géorgie par exemple, se cachent, presque ignorés encore et souvent inédits, de nombreux ouvrages d'émaillerie, œuvres de grand prix pour la plupart, datées presque toutes d'une manière certaine, et dont l'étude mérite, par les renseignements qu'elle offre, d'être faite avec une scrupuleuse attention. Aussi n'est-ce pas l'un des moindres services que rendra le livre de M. Kondakoff, de mettre pour la première fois sous nos yeux cette série de précieux documents ; désormais, grâce à ses savantes recherches, il sera difficile, dans une histoire de l'art byzantin, de passer sous silence les belles plaques émaillées de la seconde moitié du XIe siècle, qui décorent, au couvent de Ghélat en Mingrélie, l'image de la Vierge de Khakhouli, ou ces figures de

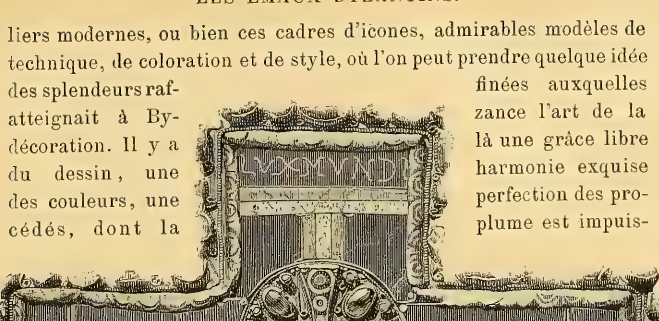


REVERS DE LA CROIX DE CYRIAQUE.

saints de la fin du xe siècle, qui ornent deux icones du monastère de Khopi, ou cette croix de l'église de Martvili, monument de l'art byzantin du xe siècle, que M. Kondakoff déclare unique en son genre, ou ce nimbe encore, d'un travail si fin et si charmant, qui encadre à Ghélat une figure du Sauveur, et bien d'autres monuments qu'on trouvera reproduits par les soins de M. de Zwénigorodskoï, et qu'il était grand temps de sauver de la ruine dont les menace chaque jour l'incurie de leurs propriétaires actuels.

C'est de la Géorgie précisément que proviennent les émaux les plus précieux de la collection Zwénigorodskoï. On sait par des témoignages assez nombreux que les Byzantins avaient l'habitude d'orner les saintes icones de médaillons circulaires et de plaques carrées en émail, posées de place en place sur le cadre en métal de l'image; telle fut aussi la destination première des douze admirables médaillons émaillés que possède M. de Zwénigorodskoï, et qui représentent le Christ, la Vierge, des saints et des apôtres. Ils formaient, paraît-il, la parure d'une grande icone de l'archange Gabriel, conservée au monastère de Djoumati, dans la Géorgie orthodoxe; détachés, par un sort assez commun, du cadre où ils étaient primitivement fixés, dispersés en tous sens, ils ont eu la bonne fortune d'être presque tous recueillis par M. de Zwénigorodskoï. Or, par la date, ces ouvrages appartiennent à la meilleure période de l'émaillerie byzantine, à la première moitié du xie siècle; par leur admirable conservation, ils méritent de prendre place immédiatement à côté du célèbre reliquaire de Limbourg, ce chef-d'œuvre de l'art byzantin; ils ne sont pas moins remarquables par l'extraordinaire finesse de la technique, par la riche harmonie des couleurs, par les curieux et instructifs détails que fournissent sur les procédés de l'émailleur les revers de ces médaillons, où l'artiste a tracé au pointillé comme une première esquisse de ses figures; ils valent surtout par la perfection des types iconographiques, par la manière expressive dont sont traités les visages, par les signes caractéristiques dont sont marqués les personnages. C'est dire toute l'importance qu'ont de telles œuvres pour l'histoire de l'art byzantin. Je n'ai pas ici à suivre M. Kondakoff dans les études si minutieuses et si savantes qu'il a consacrées à chacun de ces petits monuments; j'aime mieux signaler, dans la collection Zwénigorodskoï, des pièces d'une valeur artistique supérieure encore et d'une plus rare curiosité, je veux dire ces nimbes émaillés qui sont des merveilles d'ornementation originale et délicate, de véritables chefs-d'œuvre d'orfèvrerie polychrome, dignes d'inspirer nos joail-

liers modernes, ou bien ces cadres d'icones, admirables modèles de technique, de coloration et de style, où l'on peut prendre quelque idée des splendeurs raffinées auxquelles atteignait à Byzance l'art de la décoration. Il y a là une grâce libre du dessin, une harmonie exquise des couleurs, une perfection des procédés, dont la plume est impuissante à rendre l'effet, et que traduisent merveilleusement quelques belles planches qu'on ne se lasse point de revoir. Quelque opinion qu'on puisse avoir de l'art byzantin, de tels monuments sont incomparables; et c'est à juste titre que M. Kondakoff dit d'eux qu'ils peuvent être considérés « comme les modèles les plus parfaits de l'ornementation byzantine. »



CRUCIFIXION DE LA RELIURE DU TRÉSOR DE SAINT-MARC.

Une autre section de la collection Zwénigorodskoï nous présente quelques émaux, que M. Kondakoff désigne sous le nom de russo-byzantins. On sait quelle influence la civilisation byzantine exerça, à partir du XIIe siècle, sur la Russie naissante, et comment celle-ci forma à l'école de la Grèce ses arts et son industrie. Il n'est point sans intérêt de voir quels furent les résultats de cet apprentissage, surtout en ces ouvrages difficiles où l'artiste a besoin d'être autre

chose et plus qu'un simple praticien. Certes, dans ces imitations étrangères d'un art si infiniment délicat, qu'elles soient russes, géorgiennes ou occidentales, le travail est, en général, plus grossier qu'à Byzance; les émaux moins savamment combinés ont des tons plus heurtés et plus durs; les matériaux sont demeurés les mêmes, l'incomparable habileté technique a disparu. Pourtant les boucles d'oreilles en or émaillé que possède M. de Zwénigorodskoï sont une fort belle et fort curieuse œuvre de l'école russo-byzantine du XIe ou du XIIe siècle, et elles complètent fort utilement la série des émaux proprement byzantins, en montrant tout à la fois la puissante influence qu'a exercée, les transformations qu'a subies en Orient cet art somptueux de l'émaillerie.

III

Je me suis borné à signaler ici quelques-unes des merveilles de la collection Zwénigorodskoï, jugeant utile, avant tout, de mettre en lumière l'importance de ces monuments nouveaux dont s'enrichit l'histoire de l'art byzantin. Mais il y a, pour les historiens d'art, bien autre chose encore à chercher dans ce livre : c'est une histoire complète de l'émaillerie byzantine, de ses origines, de sa technique, de ses longues et glorieuses destinées, que M. Kondakoff s'est proposé d'écrire; et on ne saurait assez louer l'érudition véritablement prodigieuse qui éclate dans ces pages, la connaissance approfondie qui s'y révèle des monuments, les vues ingénieuses ou profondes qui y sont parfois jetées au passage. Je ne sais s'il faut, avec M. Kondakoff, croire vraiment que la Perse apprit à Byzance l'art de l'émaillerie; certes, l'influence persane semble s'être puissamment exercée sur les arts industriels et les costumes de l'empire grec d'Orient, et M. Kondakoff en a recueilli des preuves infiniment curieuses; pourtant, tant qu'aucun émail persan de date ancienne ne viendra fournir un point de comparaison scientifique, l'hypothèse, si ingénieuse soit-elle, n'emportera pas pleinement l'évidence. Ce qu'il faut, au contraire, accepter et louer sans réserve, c'est la revision scrupuleuse à laquelle M. Kondakoff a soumis, chemin faisant, beaucoup de monuments connus, et parfois trop vantés, de l'émaillerie byzantine, signalant, par exemple, tout ce qu'il y a d'erreur et d'admiration conventionnelle dans la place éminente trop longtemps faite à la *Pala d'Oro* de Venise, ou montrant dans la reliure de l'évangéliaire de

Sienne, généralement attribuée au xe siècle, un monument composite où se juxtaposent les émaux du xie et du xiie siècle. Je suis plus frappé



RELIURE DU TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE SAINT-MARC.

encore des observations si judicieuses faites par M. Kondakoff sur le caractère et la composition des couronnes dites de saint Étienne et de Constantin Monomaque, et de la netteté vigoureuse avec laquelle

il refuse toute origine byzantine aux émaux de la fameuse couronne dite de Charlemagne. Est-ce à dire qu'il faille suivre M. Kondakoff dans toutes les indications chronologiques qu'il propose? au vrai, j'y trouverais quelque imprudence. M. Kondakoff aime fort à renverser les opinions reçues, à bousculer les dates consacrées, à reviser les jugements établis, et c'est là sans doute un zèle fort louable et un effort justement méritoire. Mais on voudrait qu'à cette hardiesse critique correspondît dans l'affirmation une plus scrupuleuse précision. Il y a parfois dans le livre de M. Kondakoff des contradictions



SAINT GEORGES, MARTYR.

Au monastère de Djoumati, en Gourie.

passablement étranges en matière de notations chronologiques, et j'ai, pour ma part, renoncé à comprendre comment les émaux de l'image de Khakhouli, où une plaque représentant un empereur de la seconde moitié du XIe siècle permet, nous dit fort justement l'auteur, de déterminer très exactement la date des autres médaillons, ont pu être ensuite « tous exécutés à Constantinople avant 1050 » et présenter les traits caractéristiques de l'art de la première moitié du XIe siècle, et finalement former deux séries bien distinctes, dont la seconde annonce déjà la décadence du XIIe siècle. Pourquoi faut-il

aussi que ce savant livre, si séduisant à l'œil, soit parfois si peu accueillant au lecteur, que la science si sûre de M. Kondakoff soit parfois si sévère, et qu'il faille tant d'attention et d'effort pour dégager de ces longues énumérations de monuments, de ces minutieuses études de détail, les idées générales qui seules demeurent et vivifient ?

Ce sont là taches légères, sur lesquelles je ne veux pas insister, non plus que sur telle erreur de détail ou sur telle inexactitude — trop



SAINTE IRÈNE.
Médaillon des Carmes de Raïazan.

fréquente peut-être — de la traduction. J'aurais plus mauvaise grâce encore à regretter, en un livre si somptueux, que la part n'ait pas été parfois faite plus largement encore à l'illustration, et que de ce fait certaines descriptions demeurent un peu obscures et difficiles. Ce qui est tout autrement important — et par là M. Kondakoff a rendu aux études byzantines un service essentiel — c'est la doctrine générale qui se dégage de ces pages. Un vieux préjugé — difficile à détruire, comme tous les préjugés — reproche depuis bien des années à l'art byzantin de s'être de bonne heure figé en des attitudes conventionnelles et

hiératiquement immuables. Le livre de M. Kondakoff montre au contraire quelle liberté cet art a conservée, jusque dans la peinture religieuse même; avec quelle souplesse il a su, dans des sujets souvent identiques, découvrir des inspirations nouvelles; par quel habile mélange de réalisme et de mysticisme il a su imprimer à ses créations un caractère original et profond. « Sans doute, dit M. Kondakoff, il s'écoulera beaucoup de temps encore avant que l'appréciation par trop légère de l'iconographie byzantine et les opinions préconçues fassent place à une saine critique et à un vrai savoir historique. » Oui, certes : mais ce jour viendra, et pour le rendre proche, peu de moyens sont plus efficaces que l'admirable monument élevé en l'honneur de Byzance par la magnifique libéralité de M. de Zwénigorodskoï.

CH. DIEHL.





LA PEINTURE FRANÇAISE

AU

MUSÉE DE MADRID

I

Jusqu'au temps de Louis XIV, la peinture française n'a exercé aucune influence sur l'art ni sur le goût en Espagne. Tandis que nos architectes et nos sculpteurs se succèdent sans interruption, du xie siècle au xviiie, dans tous les grands travaux de la Péninsule[1], c'est à peine si l'on cite, sous Philippe II, quelques peintres venus de France pour décorer le Prado ou l'Escurial : Jacob Bunel, par exemple, et Horfelin de Poultiers, dont Bermudez nous fait connaître les travaux .

D'autre part, à cause des guerres presque continuelles qui ont séparé les deux pays voisins, à cause aussi de la prépondérance indis-

1. *Florin*, bourguignon, construit la cathédrale d'Avila (1090-1099) ; au xiie siècle, les évêques *Oldegan*, normand, *Jérôme*, périgourdin, *Bernard*, lyonnais, font venir de France des architectes et des ouvriers : l'église de Zamora, le monastère de las Huelgas, la cathédrale de Burgos, etc., sont de style français ; à la cathédrale de Tolède travaillent *Philippe de Bourgogne*, mort dans cette ville en 1542 ; *Grégoire*, son frère, et *Louis de Bourgogne* ; plus tard arrivent *Nicolas Bachelier*, *Louis de Foix*, etc.

2. Je n'ose compter parmi les peintres français ce *Juan de Borgogna* qui a peint à Tolède une partie du retable, la chapelle mozarabe et la bibliothèque : sa nationalité est indécise (V. Paul Lefort, *La Peinture espagnole*, p. 47) et le caractère de son art semble plutôt italien.

cutée dont les artistes italiens et flamands ont si longtemps joui près des rois catholiques, les collections espagnoles n'ont eu la ressource ni des envois, ni des achats pour s'enrichir des œuvres de l'école française. Il ne faut donc pas s'étonner que celle-ci ne soit si faiblement représentée au Prado avant la seconde moitié du XVIIe siècle [1].

Une seule exception est à noter : le portrait d'une jeune femme peinte en buste, avec une fleur à la main, pour laquelle l'auteur du catalogue (sous le n° 2085) indique avec réserve le nom de Marie Stuart et l'attribution à l'école de Clouet.

Si l'on néglige la désignation du personnage pour ne considérer que l'auteur, on ne peut manquer d'être frappé par le rapprochement que voici. C'est avec Jacob Bunel, élève de François Clouet et Tourangeau comme lui, que la peinture française a pénétré en Espagne à la fin du XVIe siècle [2]. Ce Bunel était avant tout un portraitiste, comme le prouve le choix que Henri IV fit de lui pour décorer la petite galerie du Louvre, où il voulait réunir les images de toutes les personnes célèbres qui avaient illustré la cour sous son règne et sous celui de ses prédécesseurs immédiats. Il se distinguait par la vivacité de son coloris qui « surpassait tout », à en croire Claude Vignon, son élève. Or, c'est là précisément la qualité maîtresse du portrait que nous avons en vue ; le corsage cramoisi brodé d'or, la dentelle et les bijoux y sont traités avec un éclat et une somptuosité dont l'école de Clouet n'offre guère d'exemples.

Il est difficile d'attribuer catégoriquement cette toile à Bunel, car on ne connaît plus qu'un seul de ses tableaux, « l'Assomption » du Musée de Bordeaux, qui se prête mal à la comparaison ; les portraits enchâssés dans la petite galerie du Louvre, suivant les dessins de Du Breuil, ont disparu dans l'incendie de 1661 [3]. Au moins peut-on dire qu'un examen attentif de la manière

1. Souvenons-nous, d'ailleurs, que le Louvre ne possède guère que deux tableaux authentiques de François Clouet, un de Jean Cousin, et aucun de Jacob Bunel, ni d'Horphelin de Poultiers.

2. « Comme il avait eu l'estime et emploi du roi d'Espagne, Philippe II, il a fait ce beau cloître à l'Escurial rempli de quarante admirables tableaux, chacun de trois toises en hauteur. Je n'ai rien vu en Europe qui les surpasse en magnifiques inventions, voire ils surpassent tout par leur coloris. » (Claude Vignon, dans une lettre reproduite par Chalmel, *Histoire de Touraine*.) Sur les travaux de Bunel dans la Petite Galerie, voir les quatrains de l'abbé de Marolles.

3. Ou, du moins, l'on n'en trouve plus trace, bien que Loret (la *Muze rimée*, 12 février 1661) déclare qu'ils furent sauvés de l'incendie, à cause de la précaution prise par le sieur de Gessé qui les aurait fait déplacer, trois semaines auparavant.



LA CHASSE DE MÉLÉAGRE, PAR N. POUSSIN.

(Musée du Prado, Madrid.)

du peintre ne contredit pas les vraisemblances que nous indiquons.

Il faut avouer qu'une difficulté surgit, si l'on persiste à voir « Marie Stuart » dans cette jeune femme : Bunel est né en 1558, quelques années seulement avant que la veuve de François II quittât la France pour n'y plus revenir, et il ne paraît pas avoir jamais voyagé en Angleterre, ni en Ecosse. Mais l'indication risquée par M. de Madrazo[1] n'est rien moins que certaine : aucun insigne extérieur, ni les lys de France, ni les armes des Stuarts, ni même la couronne royale ne figurent dans le tableau. D'ailleurs, à tout prendre, ce pourrait être une copie, ou un portrait exécuté après coup, d'après des traits connus, comme Bunel en a tant fait pour la petite galerie de Henri IV[2]. Une remarque tendrait à confirmer cette dernière hypothèse, c'est que Philippe II (à la collection duquel appartenait la toile en question) ne s'est guère soucié de Marie Stuart qu'après sa propre brouille avec Elisabeth, ce qui nous conduit au temps où la reine d'Ecosse était déjà captive et où il est peu probable qu'elle se soit fait pourtraire. Enfin la peinture nous paraît plus franche, plus libre, et, tranchons le mot, plus moderne que celle de Clouet et de son entourage immédiat : elle doit être postérieure à 1580, et dater justement du temps où Bunel achevait, à la grande joie de Philippe, ses quarante « tableaux » de l'Escurial[3].

II

C'est au XVIIe siècle que les peintres français commencent à s'imposer en Espagne, malgré l'éclat que jette, dans le même temps, l'art indigène avec Ribera, Zurbaran, Velazquez et Murillo. Notre grande école classique, qui va de Valentin à Rigaud, est assez largement représentée au Prado; les deux maîtres qui en sont l'honneur, Poussin et Claude Lorrain, y figurent avec quelques chefs-d'œuvre.

1. Le mot *acaso* employé par lui est plus dubitatif encore que notre « peut-être », il signifie à peu près : « Ne serait-ce pas *par hasard?...* »

2. Il dut faire de nombreux voyages dans les provinces afin de recueillir de « bonnes portraitures » qui pussent lui servir de documents pour peindre les illustres morts. (V. Claude Vignon.)

3. Ces peintures, tant louées par Vignon, ne doivent pas être des *tableaux*, car l'inventaire de Palomino Velasco ne les mentionne pas; ce sont sans doute les fresques qui décorent le cloître de l'Escurial; elles sont en assez mauvais état et ne justifient pas une aussi vive admiration.

L'origine de ce précieux fonds est mal déterminée. Philippe IV, tout épris qu'il fût de bonne peinture, tout contemporain qu'il se trouvât de la plupart des artistes intéressés, n'y a pas la part qu'on pourrait croire : quelques tableaux commandés à Claude Lorrain, quelques autres achetés à Poussin ou autour de lui[1], voilà tout ce qui lui revient. Les apports de Philippe V et les acquisitions de Charles III justifient mieux sans doute l'importance de la collection; mais beaucoup de provenances restent inconnues et donnent lieu à d'interminables hypothèses. La plus séduisante[2] est celle qui fait état des contrats matrimoniaux intervenus entre les deux maisons souveraines pendant le cours du XVIIe siècle, et des cadeaux qui ont dû les accompagner; malheureusement les documents historiques ne permettent pas de lui accorder une bien grande portée.

En l'espace de cent ans, quatre mariages ont lié les maisons de France et d'Espagne. Les deux premiers (celui de Louis XIII avec Anne d'Autriche et celui de Philippe IV avec Isabelle de Bourbon) ont été célébrés ensemble en 1615. A cette époque, aucun des peintres qui figurent ici n'avait commencé de produire, hormis Vouet. De celui-ci le Musée possède précisément deux portraits (nos 2081, 2082), dont l'un nous montre une petite princesse de la maison de Bourbon tenant en sa main droite une corbeille de raisins posée sur un coussin bleu fleurdelysé; l'autre, une princesse royale de la même maison portant aussi les lys héraldiques.

Mais Simon Vouet avait quitté la France en 1611, pour Constantinople et pour l'Italie; il a séjourné à Rome de 1613 à 1620; et, du reste, les notes d'origine, recueillies avec soin et conscience par M. de Madrazo, rattachent ces deux tableaux à la collection de Charles III. Il faut donc écarter ce premier point de notre recherche.

En 1660, Louis XIV épouse Marie-Thérèse, et il envoie son portrait à Philippe IV. Ici, on connaît le fait et les circonstances[3]. Mignard, tombé malade à son retour d'Italie, reçoit à Lyon l'ordre de se rendre sans retard à Fontainebleau : là, M. de Lionne le présente à Mazarin, qui le met en présence du roi. La toile est brossée en trois heures et expédiée tout de suite à Madrid.

1. Tel ce *Martyre de saint Laurent*, qui est de Valentin et qui figurait au Palais-Royal sous le nom de *Mosù Pusin*. Nous en parlons plus loin.

2. C'est celle qui est généralement admise par les critiques, entre autres par M. Clément de Ris; d'ailleurs, aucun d'eux n'a essayé de la justifier par des faits.

3. *Mémoires sur les membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, t. II, p. 92.

Seulement, ce portrait n'est pas au Prado ni dans aucune résidence royale. Si invraisemblable qu'il soit qu'un souvenir de cette importance ait pu disparaître sans que personne en fît mention, il faut bien se résigner à l'admettre : d'une part, le tableau n'est point cité dans l'inventaire des pertes causées par les incendies; d'autre part, on ne saurait l'identifier ni avec le *Jeune prince de la maison de France* peint par le même Mignard [1], ni avec aucun des portraits du Grand Roi classés parmi les anonymes [2]. Seuls les n°s 2031 et 2032, qui représentent « Louis XIV jeune », correspondraient à peu près aux données de la chronologie; mais ils sont judicieusement attribués à Nocret et proviennent d'ailleurs de la collection de Philippe V.

D'autres portraits de famille ont dû être échangés entre les deux cours à cette époque, mais les renseignements positifs n'autorisent aucune précision : le *Louis XIV*, de Philippe de Champagne, qu'on voit au Prado, y est entré sous Philippe V ; l'hypothèse ne pourrait donc porter que sur l'*Anne d'Autriche* et sur la *Marie de Médicis* [3], de Beaubrun (1972-1971).

Aux suites de ce mariage, on doit sans doute rapporter les envois faits, quelques années plus tard, des portraits représentant le jeune couple royal et l'enfant récemment né, dont l'aïeul désirait connaître les traits : ainsi s'expliquent les deux portraits du dauphin, signés en grosses lettres *Beaubruns fecerunt, 1663*, les deux portraits de Marie-Thérèse par Mignard, ici seule, là avec son fils sur les bras, et quelques anonymes dont le plus important est celui qui représente ensemble Louis XIV, la reine et le petit prince (n° 2102).

Enfin, en 1679, Mademoiselle, fille du duc d'Orléans, épouse Charles II. Elle prit certainement quelques portraits avec elle, au moins le sien propre, par les Beaubrun (n° 1969) et celui de son père, par Nocret (n° 2030). A quoi l'on peut ajouter qu'en 1678, ce même duc d'Or-

1. N° 2021. Ce prince est beaucoup plus jeune que ne l'était Louis XIV en 1659 (vingt et un ans), et ses traits ne semblent pas correspondre avec ceux de l'iconographie officielle.

2. Deux de ces portraits (n°s 2105 et 2111, *l. l.*) représentent Louis XIV enfant, le premier vêtu de blanc avec le cordon du Saint-Esprit, le second vêtu de bleu avec l'écharpe blanche. Deux autres sont postérieurs à son mariage. Dans l'un (n° 210), le roi figure avec Marie-Thérèse et leur fils ; l'autre (n° 2111 *j.*) accuse chez le modèle un certain âge et fait pendant à un portrait du grand dauphin, père de Philippe V.

3. Tableau daté de 1655 (exécuté dix ans après la mort du modèle, d'après un autre portrait) et probablement expédié à Madrid à l'occasion de ce mariage.

léans commanda à Mignard, pour l'envoyer à son gendre[1], un *Saint Jean dans le désert* que nous retrouvons au Musée sous le nº 2022.

On ne sait rien de plus, si ce n'est que la collection de Philippe V, en ce qui concerne l'école du grand siècle, est formée de tableaux qu'il emporta dans ses bagages en quittant la France, et de ceux qu'on lui adressa ensuite pour divers anniversaires : tels, d'un côté, le portrait de Mlle de Fontanges, par Mignard, que le jeune prince possédait avant de partir pour l'Espagne, et, de l'autre, le *Louis XIV* de Rigaud, expédié par le roi lui-même à son petit-fils, en 1701[2].

En somme, les acquisitions provenant de ces alliances ne sont ni aussi nombreuses ni aussi importantes qu'on le supposait; elles ne comprennent aucun des chefs-d'œuvre pour lesquels la recherche présente un véritable intérêt.

Il n'en était pas moins utile de circonscrire les limites entre lesquelles le doute reste possible; nous en serons plus à l'aise pour trancher ou pour écarter la question d'origine, lorsqu'elle s'offrira à nous par le détail, à propos de chacun des tableaux qui méritent qu'on la soulève.

Quelques noms secondaires rappellent les commencements de l'école française née sous Louis XIV : un *Martyre de Saint-Laurent* de Valentin, qui semble, par sa vigueur un peu sombre et heurtée, appartenir plutôt à la peinture espagnole, ou, tout au moins, à la manière du Caravage. Au palais de Madrid, où il figurait dans la galerie de Philippe IV, on l'avait, paraît-il, attribué à Poussin. L'erreur doit être postérieure à l'arrivée du tableau, car c'est Velazquez qui servait de surintendant au roi, et, de sa part, la méprise ne serait guère explicable.

Les deux portraits de *Princesses de la maison de France* par Simon Vouet ont été achetés par Charles III, très curieux de l'art du siècle précédent. L'un d'eux (nº 2081), où la jeune femme tenant des fleurs à la main s'enveloppe d'un manteau fleurdelysé, rappelle de fort près le faire de Philippe de Champagne.

Celui-ci est assez mal représenté à Madrid : on hésite à lui attribuer la *Sainte Anne donnant une leçon à la Vierge*, tant la touche en est molle et timide, tant les contours en sont caressés et léchés. Il est

1. Monville, *Vie de Mignard*, p. 148-150.

2. *Mémoires sur les membres de l'Acad. de peint. et de sculpt.*, t. II, p. 118-119. V. *Journal de Dangeau*, 1702.

vrai que Philippe est étrangement inégal, et que le parti pris du tableau dans le sens des couleurs et des poses qui lui sont familières peut être invoqué en faveur de l'authenticité : par exemple, le vêtement bleu de la Vierge et son attitude pudique, qui se retrouvent presque identiques dans la *Samaritaine* du Musée de Caen.

L'attribution se soutient mieux pour le *Portrait de Louis XIII*, d'un métier plus ferme et assez semblable à celui du Louvre (cuirasse noire à rivets en forme de fleurs de lys). Il vient de Philippe V, qui a dû l'apporter en Espagne avec d'autres souvenirs de famille.

Sur les Beaubrun, il suffit de rappeler la notice de M. Clément de Ris rectifiant les erreurs du catalogue. Henri et Charles, neveux de Louis et cousins l'un de l'autre, étaient nés à Amboise, l'un en 1601, l'autre en 1604; ils exécutaient et signaient ensemble les mêmes œuvres. Des quatre tableaux qui portent leur nom au Musée de Madrid, et dont nous avons dit l'origine, un seul est à remarquer, celui de *Marie de Médicis*, daté 1655, treize ans après la mort de cette reine ; c'est évidemment une copie, mais M. de Madrazo la croit faite d'après Philippe de Champagne ou Rubens. L'intervention de Rubens se justifierait ici par l'aisance et par la largeur avec laquelle la figure et le costume de la reine sont conçus et brossés, et qui révèle une autre main que celle du maître flamand. Mais il faut avouer qu'on ne connaît pas l'original, qui devrait exister au Louvre.

Écartons le *Saint Paul et Saint Barnabé à Lystra*, de Sébastien Bourdon, toile grise et ennuyeuse que Philippe V dut placer sans enthousiasme dans son palais de Saint-Ildefonse; citons, comme venant de la même résidence, une *Visitation* de Jouvenet qui peut compter parmi les meilleurs tableaux de ce peintre, et où l'on remarque le portrait spirituel et preste de l'auteur, placé parmi les curieux de la scène ; un *Acis et Galathée* de de Lafosse, joli de couleur, mais trahi par le voisinage du *Polyphème* de Poussin ; et arrivons enfin aux deux grands maîtres dont les œuvres forment le fonds de la collection française de Madrid, et que nous avons réservés pour un examen plus attentif.

Le Musée du Prado renferme dix-neuf tableaux de Poussin, sans compter la *Bacchanale* portant le n° 2086 du catalogue, dont les critiques de MM. Viardot et Clément de Ris ont amené le déclassement [1]. La provenance de cette importante collection n'a jamais été

1. C'est un panneau de bois, autrefois ajusté à la tablette d'un clavecin. Elle figure maintenant parmi les anonymes de l'École française.

établie; voici les conclusions auxquelles nous avons été conduits par un minutieux examen des sources :

M. de Madrazo hésite à affirmer qu'il y ait une seule toile de Poussin remontant jusqu'à Philippe IV. *A priori* cependant, il est peu vraisemblable que Velazquez, envoyé à diverses reprises en Italie pour acheter ou commander des tableaux aux meilleurs peintres du temps, ait totalement négligé le plus illustre de tous. Mais on a de meilleures raisons qu'un argument pour certifier qu'il n'en a pas été ainsi. Félibien, l'ami de Poussin, après avoir dit « qu'il serait trop long d'énumérer les tableaux que celui-ci fit à Rome avant de se rendre en France », ajoute expressément : « Il en fit alors qui furent portés en Espagne, à Naples et en d'autres lieux [1]. » Et voici la notice de Palomino Velasco, peintre ordinaire du roi d'Espagne, dans son inventaire de 1714 : « On voit de lui (Poussin), au palais de Buen-Retiro, *Saint Jérôme dans le désert* et le *Samaritain*, tous deux peints sur toile, dont les figures sont de demi-nature [2]. » Le *Samaritain* n'est pas à Madrid; les listes les plus complètes des œuvres du maître n'en gardent pas trace; mais, devant l'affirmation de Palomino Velasco, artiste lui-même et grand admirateur de Poussin, le doute n'est pas permis : la toile absente a dû être brûlée dans l'incendie de 1734.

Quatre autres se présentent sans aucune mention d'origine : la *Chasse de Méléagre* (nº 2051), le *Sacrifice de Noé* (nº 2044), l'*Exaltation de sainte Cécile* (nº 2047) et l'*Anachorète au milieu des animaux* (nº 2036). On ne peut guère supposer que l'arrivée de ces tableaux soit antérieure à 1724, car elle n'eût certainement pas échappé à Velasco, qui cite, de Poussin, jusqu'à la *Vierge del Pilar*, à Saragosse; ils ont dû être achetés directement à Rome par les ambassadeurs de Philippe V, dans les galeries particulières où ils étaient enfermés depuis l'achèvement, car on ne paraît pas les avoir connus avant le commencement de ce siècle [3].

1. *Vie des plus excellents peintres*, t. IV, p. 23.

2. *Histoire des peintres espagnols* (traduction française de 1743), nº 179. Le *Buen Retiro* était la résidence favorite de Philippe IV. D'ailleurs le texte de Félibien suffit à établir que les tableaux dont il s'agit ont été envoyés en Espagne du vivant de Poussin, c'est-à-dire avant 1665, sous le règne de ce même Philippe IV. Ajoutons que, d'après Sandrart, Velazquez aurait acheté à Poussin un tableau de la *Peste*, pour le compte du roi d'Espagne; mais (comme l'a remarqué M. André Michel), la plupart des acquisitions signalées par l'écrivain allemand ne furent point livrées.

3. Ils ne figurent pas (sauf le *Sacrifice de Noé*) dans la liste de Maria Graham, (*Vie et œuvre de Poussin*), ni dans celle de l'*Abrégé de la vie des plus excellents*

Des quatorze restants, trois ont été achetés par ordre de Philippe V à la vente des héritiers de Carlo Maratta, en 1724 : une *Scène bachique* (n° 2049), un *Paysage avec barque et deux personnages* (n° 2038) et un autre *Paysage avec maisons et trois personnages* (n° 2039). Huit viennent aussi de la collection de Saint-Ildefonse, où ils étaient sans doute entrés vers le même temps et par une voie analogue : un *Paysage raviné et boisé* (n° 2040), *David couronné par la Victoire* (n° 2041), la *Bacchanale*, où l'on voit le dieu offrir place dans son char à Ariane et Cupidon (n° 2042), le *Parnasse* (n° 2043), *Jésus apparaissant à la Madeleine* (n° 2037), le *Paysage avec Diane endormie et guettée par un satyre* (n° 2050), le *Polyphème* (n° 2053), et enfin le *Silène ivre* (n° 2052), qui sort de la galerie particulière d'Élisabeth Farnèse, seconde femme de Philippe V.

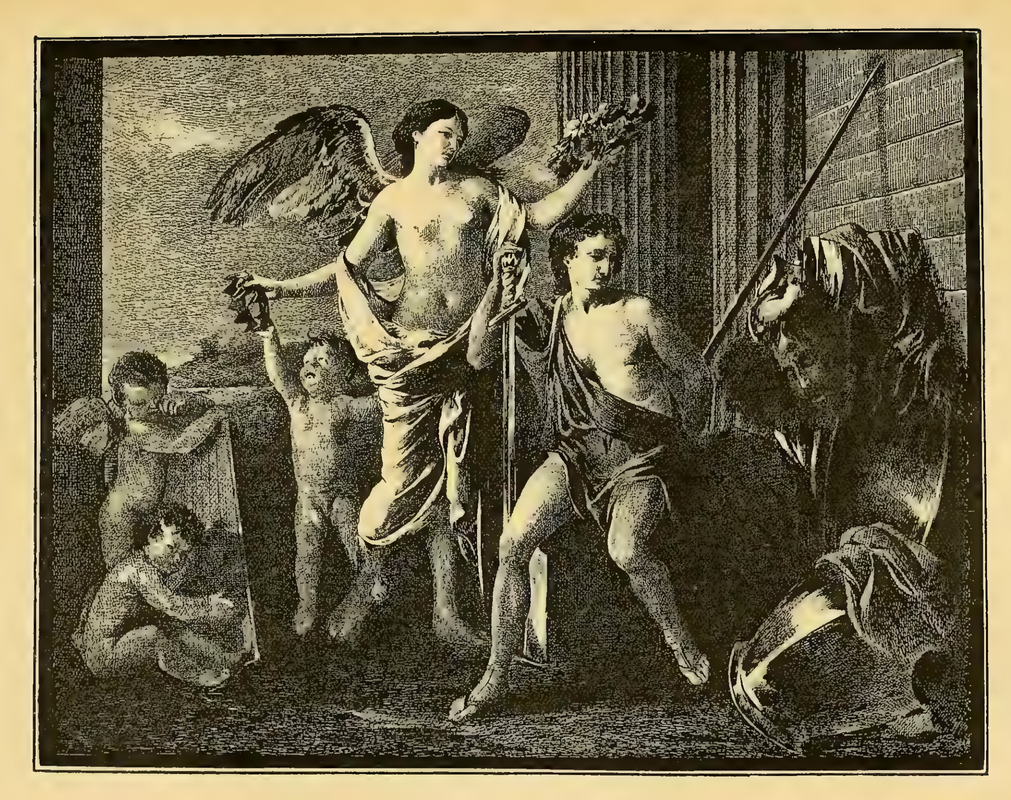
Il semble qu'aucun de ces tableaux n'ait jamais appartenu à la couronne de France, ni à aucun collectionneur de notre pays[1] ; tous sont venus directement d'Italie, au xviiie siècle.

Ainsi tombent donc les vagues légendes qui couraient sur la provenance de ce précieux fonds : il a été créé intentionnellement et graduellement par les princes de la maison de Bourbon et non acquis par l'heureuse fortune des cadeaux ou des alliances.

L'œuvre de Poussin qu'on s'accorde à considérer comme capitale, à Madrid, est le *Parnasse*. Sur un tertre abrité de grands arbres fatidiques où volètent des Génies, Apollon est assis, nu jusqu'à la ceinture, les jambes couvertes d'un long manteau qui accentue le caractère de majesté de la figure. Son visage noble et serein rayonne d'une joie divine, ses longs cheveux d'or flottent sur ses épaules. Il tend la coupe d'ambroisie, qui rend immortel, à un poète agenouillé devant lui pour lui faire hommage de ses vers. Placée un peu en

peintres, par M., de l'Académie de Montpellier. Landon, dans son recueil gravé (1804), ne reproduit également que le *Sacrifice de Noé*.

1. Si l'on en croit Landon, la plupart des tableaux figurant dans cette liste auraient été gravés. Cela est vrai du *Jésus avec la Madeleine* et du *Parnasse*, que Pesne et Dughet ont reproduits, en Italie, au moment même où Poussin les achevait. Pour trois autres, le *Triomphe de David* (Cœlemans), le *Sacrifice de Noé* (Frey) et une *Bacchanale* (Beauvais), le doute s'impose, car il existe un autre *David vainqueur* en Angleterre (Galerie Dulwich), trois autres *Sacrifice de Noé* à Vienne, à Dresde et dans la collection Egerton, et un grand nombre de *Bacchanales* plus ou moins analogues. Enfin pour le dernier, le *Polyphème*, le renseignement est faux : les estampes de Garnier et d'Étienne Baudet (celle-ci de 1701) reproduisent le tableau qui se trouve maintenant au Musée de l'Ermitage. Celui de Madrid est une esquisse et n'a jamais été gravé.



LE TRIOMPHE DE DAVID, PAR N. POUSSIN.

(Musée du Prado. Madrid.)

arrière, à la tête de ses sœurs, Calliope achève la consécration en déposant sur le front de l'élu la couronne de lauriers. A droite et à gauche se rangent des poètes, parmi lesquels on reconnait, ici Dante, Pétrarque et Arioste, là Homère, Virgile et Horace. De chaque côté, un Génie leur tend, dans une coupe, l'eau puisée à la fontaine de Castalie, qui est elle-même personnifiée par une nymphe, mollement couchée au premier plan, au-dessus de la source.

Cette simple esquisse donne une idée de ce que les uns peuvent admirer et de ce que les autres peuvent blâmer dans une pareille composition : l'ordonnance en est d'une régularité, d'une symétrie, d'une sagesse qui, pour tendre trop visiblement à un effet d'harmonie, risquent de donner une impression de froideur et d'ennui. Sans vouloir exiger de l'artiste les qualités que ne comporte point son talent, sans lui reprocher un manque de fantaisie et d'originalité qui tient à sa conception même de l'art, il est permis de regretter que Poussin ne se soit pas senti aussi libre devant ce sujet que devant certains autres, la *Chasse de Méléagre*, par exemple, ou le *Polyphème*, qu'il a su créer ou renouveler. Mais si l'arrangement du tableau peut paraître banal, l'exécution désarme toute critique. A cet égard, le *Parnasse* est peut-être le plus parfait des tableaux de Poussin, supérieur même aux *Bergers d'Arcadie* et au *Triomphe de Flore*. Les teintes claires, chaudes, brillantes des nus et des étoffes ne se retrouvent que dans une seule œuvre de Poussin, dans l'*Orphée* du Musée des Conservateurs, à Rome.

On a pu dire sans exagération que la Nymphe Castalie ressemble, pour l'éclat et le modelé, à un Titien. Ce n'est pourtant pas à cette figure académique qu'iraient mes préférences, mais à la Muse qui occupe le cinquième rang en allant de gauche à droite, celle dont le corps se montre de profil et presque à découvert. Quelle grâce exquise dans cette demi-nudité! Quelle volupté divine, faite de candeur et de génie !

Les autres personnages sont dénués d'intérêt, surtout les poètes, dont la physionomie ne présente aucune particularité significative. La comparaison avec l'*École d'Athènes*, où Raphaël a su donner à chacun de ses grands hommes une attitude propre et une expression qui le définit, est écrasante pour le maître français.

Je partage, en somme, la prédilection de M. de Madrazo pour la *Chasse de Méléagre* à laquelle il a fait les honneurs du salon d'Isabelle. Non que la couleur de ce tableau soit fort séduisante, ni même que le dessin en soit absolument sans reproche, mais la composition se distingue par une qualité bien rare chez Poussin, le mouvement et

la vie. La troupe de chasseurs descend avec un entrain et une joie de vivre qui font penser à Rubens. Méléagre et Atalante retiennent à peine les chevaux blancs écumants, qui se cabrent entre leurs jambes nerveuses. Les jeunes princes qui les accompagnent ont le visage animé d'hommes qui vont satisfaire le goût du plaisir et le goût de l'action, innés à la race. Tout est héroïque, épique dans cette scène, sans trace de convention ni de poncif. L'imitation même du bas-relief antique, qui est dans l'esprit du sujet, n'enlève rien à la réalité, présente et pour ainsi dire immédiate, de la représentation.

Des deux *Bacchanales* que le Musée de Madrid se vantait naguère de posséder, il en reste une qui ne prête à aucune des critiques soulevées par sa voisine[1] : c'est celle où Bacchus reçoit dans son char Ariadne et Cupidon, pendant que la théorie des bacchantes et des satyres se déploie autour d'eux, dansant et jouant de la flûte. L'œuvre n'a certes pas la valeur des compositions du même genre qui se trouvent à la National Gallery de Londres ; mais elle est d'une vivacité charmante que solennise malheureusement un peu trop la couleur assombrie de la peinture. Souvent l'aspect sévère des tableaux de Poussin tient à leur tonalité : écartez le nuage qui les recouvre, et cherchez l'expression dans le dessin ; vous verrez aussitôt l'action s'animer ou sourire.

Vient ensuite une série de petits sujets qui, je dois le confesser, ne me touchent que médiocrement : un *Triomphe de David*, où le jeune héros apparaît un peu trop herculéen à mon gré (on lui voudrait plus de mérite à vaincre Goliath), mais où la Victoire qui le couronne montre un beau corps souple et ferme, bien dans le goût de l'École romaine de ce temps ; un *Jésus apparaissant à la Madeleine*, composition classique dans laquelle les draperies de la sainte accaparent abusivement l'attention ; un *Sacrifice de Noé* dont quelques parties sont fort belles, par exemple le groupe des enfants du patriarche, réfugiés derrière lui et émus d'une pieuse frayeur en présence du Dieu vivant qui apparaît dans la nue ; une *Sainte Cécile* chantant les louanges du Seigneur, où le peintre n'a pas su éviter la banalité qui était à craindre dans un sujet tant de fois traité ; un *Combat de gladiateurs* qui n'est qu'une réunion d'académies consciencieusement étudiées et correctement rendues ; enfin deux scènes d'orgie à la manière antique, qui ne méritent point le dédain où MM. Viardot et Clément de Ris les

1. Celle-ci est attribuée par Clément de Ris à Dulin. (Musée de Madrid, p. 132.)

ont reléguées : la première, la *Escena baquica*, présente une bacchante un peu massive, un peu masculine de formes, mais d'une belle teinte ambrée qui s'enlève vigoureusement sur la riche verdure du paysage de fond ; l'autre, un *Silène ivre*, dont la carnation sanguine rappelle les procédés des flamands.

J'ai hâte d'en venir aux paysages : le Musée de Madrid en compte neuf dont le moindre a son intérêt. Le plus beau de tous, le plus grandiose, malgré l'étroitesse du cadre, est le *Polyphème*. Ce n'est, assure-t-on, que l'esquisse du tableau renfermé dans la galerie de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg : peu importe, cette esquisse est un chef-d'œuvre dont l'impression efface celle des peintures les plus achevées et les mieux consacrées.

Imaginez une vaste prairie, coupée en avant par un ruisseau et bornée au fond par deux hautes montagnes. Sur la cime escarpée de la dernière, un profil gigantesque se découpe sur le ciel clair, à demi confondu avec le roc qu'il couronne, un profil humain pourtant, de lourdes épaules roulant sur une poitrine affaissée, une tête énorme courbée sur un tronc d'arbre taillé en manière de flûte. « Baignée dans les lumières supérieures, dit Charles Blanc, cette colossale figure produit l'effet d'un mirage immense .. »

En bas, dans la plaine, des laboureurs vaquent à leur besogne journalière, des bœufs regagnent le pâturage, et, tout au bord de l'eau, de rieuses jeunes filles — parmi lesquelles on devine Galathée — se baignent sous les regards indiscrets des faunes et des bergers auxquels Acis s'est sûrement mêlé.

Est-ce l'effet de la légende, et le peintre bénéficie-t-il ici de toutes les rêveries poétiques évoquées par le sujet? Je ne sais, mais il y a quelque chose d'émouvant, de poignant même dans le contraste de cette douleur et de cette joie. On se sent pris de pitié pour le Cyclope, — de terreur aussi en songeant au prochain réveil de sa jalousie.

Considéré du seul point de vue de la peinture, *Polyphème* doit être mis à part, dans l'œuvre de Poussin: l'antithèse fondamentale où se résume l'idée du tableau, les oppositions d'ombre et de clarté qui sont si peu dans la manière du maître, le sentiment de disproportion et de souffrance manifesté aux yeux, tout cela donne à la scène un caractère tragique, — je suis même tenté de dire « romantique », car ce seul mot rend bien ma pensée, — digne de l'imagination d'un Delacroix ou d'un Victor Hugo.

Une *Diane surprise* en son sommeil par un satyre forme un pendant gracieux au *Polyphème*, mais perd tout intérêt à ce rapprochement.

Les autres paysages sont tous beaux et à peu près de la même façon ; il est aussi difficile de les décrire que de les différencier. Ici c'est un *Saint Jérôme* en oraison, au milieu d'une campagne boisée ; plus loin, dans un désert, c'est un *Anachorète* à la voix duquel les animaux s'arrêtent attentifs ; puis des *Ruines architecturales* opposant la fragilité des œuvres humaines à l'éternité de la nature ; des plaines coupées par un fleuve où passent des barques ; des personnages assis près d'un ruisseau : toutes choses qui ne valent que par l'exécution et le sentiment, et dont aucune analyse ne saurait remplacer la vue.

Derrière Poussin vient se placer le beau-frère qui, non content de l'imiter, en vint à lui emprunter son nom, Gaspar Dughet dit « Guaspre Poussin ». Le Museo-Real a de lui cinq toiles, provenant toutes de Philippe V, dont quelques-unes sont à peine inférieures aux paysages que nous venons de noter [1]. Deux surtout sont dignes de remarque : un *Ouragan* (n° 152), et une *Madeleine* adorant la croix (n° 153), dont Poussin passe pour avoir peint les personnages. Ceux-ci sont trop petits pour que l'art du maître s'y affirme avec éclat.

LÉOPOLD MABILLEAU.

(*La fin prochainement.*)

1. Le catalogue de Madrid rejette Gaspar Dughet dans l'École italienne. (V. p. 40, nos 151-155.)





QUESTIONS D'ART

A PROPOS DE L'EXPOSITION
DES ARTS RELIGIEUX
A LYON

Ceci n'est pas un compte rendu de l'exposition de Lyon : il serait d'ailleurs quelque peu tardif. Pas davantage celui d'une de ses sections. Mais, comme tant d'autres, j'ai poussé, l'an dernier, jusqu'à la ville de la soie, et je suis entré dans les galeries.

Longuement, je m'étais arrêté devant les chatoyantes étoffes, devant les menaçants produits de la métallurgie moderne : sur le tard seulement, j'avais pénétré dans un pavillon séparé, celui des arts religieux. Les derniers rayons d'un soleil d'automne perçaient les vieux vitraux du péristyle ; dans les demi-teintes du crépuscule, broderies d'or, mosaïques, orfèvreries, baignées dans un doux clair-obscur, ne laissaient plus apercevoir que de pâles silhouettes mollement estompées. Peu de monde. On se serait cru dans les silencieuses profondeurs d'une basilique, sous les lourds encorbellements des salles d'un trésor. Et le lendemain matin je suis revenu. Mais, en pleine lumière, nous n'étions plus les mêmes, ni homme, ni choses. Je voudrais aujourd'hui, oubliant la première impression, toute d'illusions, chercher si les arts ici représentés atteignent, dans leur ensemble comme

dans leurs destinations particulières, le but qu'ils se doivent proposer. A ce point de vue, il était fort intéressant d'étudier, dans un cadre restreint, des productions artistiques généralement dispersées dans les expositions, qui se trouvaient rapprochées pour un jour, au sortir de l'atelier, avant de s'en aller aux quatre coins du monde, emportant cependant toujours avec elles le lien du sentiment religieux d'où elles tirent leur origine.

De mes interminables stations dans la basilique de Chartres, de mes longues admirations de ses vitraux incomparables, il m'est resté le plus séduisant souvenir. Est-ce pour cela que mes yeux ne peuvent se détacher de ces panneaux de saint Jacques, de l'Enfant prodigue, de la Vierge de la belle verrière, du Laboureur de Nogent, qui garnissent tout le côté gauche de l'entrée du pavillon ? Et pourtant, où sont les finesses, où sont les délicatesses dans ces exactes copies des verrières chartraines du XIIIe siècle, si admirablement reproduites par M. Champigneulle ?

A droite, au contraire, voici les rendus les plus poussés, la grâce unis à la couleur douce de l'école des Pinaigrier, des Linard Gonthier, des Japonais même, dans ces imitations de stores de soie, véritables trompe-l'œil. De ce côté, on a besoin d'examiner de près, on s'approche pour distinguer l'expression des visages, pour étudier un détail minutieux. Mais il semble qu'une magnétique puissance vous attire ; sans résistance possible on tourne la tête, et de loin on regarde, on regarde encore les éclatantes colorations des vitraux du XIIIe siècle. Peu à peu, le dessin disparaît complètement dans une auréole lumineuse; l'*histoire*, pour employer le mot du temps, se fond et s'incorpore dans une harmonie colorée, dont le charme vous séduit en vous pénétrant jusqu'aux moelles.

Qu'on m'appelle décadent; que M. E.-M. de Vogüé, tout en se jouant, nous annonce des concerts futurs où les vibrations des harpes et des luths, s'associant aux mélodies visuelles, charmeront les doux hallucinés du Dr Blanche; que m'importe ! Étaient-ils hallucinés ces évêques, ces abbés, tout ce peuple enfin qui, pendant le moyen âge, berçaient leurs yeux dans les flots lumineux versés par le soleil des hautes fenêtres de nos cathédrales gothiques, alors que les majestés du chant grégorien remplissaient les longues voûtes de leur sévère simplicité? Furent-ils décadents, lorsqu'ils remplacèrent les épaisses et sombres murailles romanes par ces dentelles lumineuses qui réunirent alors, pour la plus grande gloire du Sauveur, les mélodies de la

lumière aux harmonies terrestres? Et qu'on ne la nie pas, cette mélodie. Suivez sur la muraille ce faisceau coloré; d'instant en instant il change : du soleil levant à la pâleur de la lune, pas une minute il ne se ressemble : le soleil marche, les arceaux le brisent : le nuage qui passe, l'oiseau qui le traverse, le crépuscule qui tombe, la lune qui se lève, autant de modifications : les nuances changent, le ton reste lui-même : rien ne détonne, mais il faut comprendre.

Me voilà, dira-t-on, bien éloigné de mon sujet. Moins qu'on pourraitl e penser. Parler des verrières anciennes, dire leurs splendeurs, raconter les sentiments qu'elles font naître, c'est par cela même indiquer leur destination, c'est écrire ce qu'on leur demande, ce qu'on attend d'elles. Les vitraux modernes nous satisfont-ils? Il y a là une distinction bien facile à établir.

Prenons les deux écoles. D'abord celle du XIIe et du XIIIe siècle. Elle procède de l'Orient; le vitrail est une mosaïque de verre, où chaque couleur, séparément cernée d'une ligne obscure de plomb, se détache nettement de sa voisine. Ce plomb, il n'est autre que le trait noir des céramistes assyriens, qui donne un relief si puissant à leurs teintes, cependant sans dégradations.

Avec le XIVe siècle, au contraire, commence la peinture sur verre. Sur le même fragment se trouvent réunies plusieurs couleurs assemblées par l'artiste; le dessin est fini, les détails accentués, toujours de plus en plus, jusqu'au moment où Linard Gonthier exécutera les délicates miniatures transparentes du musée de Troyes.

Ne faut-il donc pas voir là deux arts absolument distincts, aujourd'hui confondus? Mais il en va de cela comme de la musique religieuse. Pour l'avoir revisée, améliorée, en vue d'une forme nouvelle, on a modifié le plain-chant à tel point qu'il est à peine reconnaissable. Faite d'harmonie pure, la musique grégorienne est une, rien n'en saurait être détaché sans en détruire l'ensemble. Il en est de même du vitrail du moyen âge, tandis que, comme la musique religieuse moderne, le vitrail du XVIe siècle, composé de détails précieux, il est vrai, chacun en particulier, perd, par l'éloignement, tout ce que l'autre gagne par le recul. Est-ce là leur seule différence? Il en est une autre qui montre bien toute leur dissemblance. Le premier se rit des ans. Que peuvent les intempéries, les pluies, le soleil sur ces verres unicolores, dont les dégradations bistrées peuvent disparaître, remplacées qu'elles sont par la patine incomparable du dépolissage naturel de la verrière? Mettez au contraire les peintures sur verre aux fenêtres de nos églises; que

verrons-nous, ou plutôt que verront nos enfants dans un siècle? Plus rien, certes; quelques traces de jaune, de bleu, reliées par de rares traits indicateurs.

Tel ne doit donc pas être le vitrail religieux. La copie exposée par M. Champigneulle montre la voie à suivre. Si la peinture sur verre est un art charmant, réservons-la pour nos petits appartements modernes; les Suisses, les Allemands l'ont bien compris ainsi; mais pour les verrières monumentales, étudions l'école du moyen âge : elle nous apprendra que le vitrail est la musique des yeux, dont la lumière doit seule être chargée de mettre en valeur tous les tons.

Tout comme les vitraux, les mosaïques de M. Guilbert Martin montrent que la tradition antique est la seule à suivre. Que semblent, en effet, ces copies de Raphaël en cubes de verre, si petits qu'ils soient? Ne dirait-on pas les coups de pinceaux des maîtres modernes de piquetage? Et ces portraits, peuvent-ils rivaliser avec la plus simple toile? On dira qu'ils sont impérissables. D'accord, mais la mosaïque est-elle chargée de nous conserver les traits des grands hommes? N'est-ce pas plutôt la statuaire à laquelle incombe ce soin? La mosaïque est une branche de la décoration monumentale, tout comme les vitraux; ne lui demandons pas autre chose.

Comment admirer cette école moderne de mosaïque avec ses poussés, ses finis, quand, à côté, on voit ces fragments africains, gallo-romains, byzantins, siciliens, dont les copies, admirables de fidélité, sont justement là, dans l'exposition de M. Guilbert Martin, pour nous préciser à la fois ce qu'il faut faire et ce qu'il faut éviter?

Voici l'orfèvrerie, la vitrine de MM. Armand Caillat, dont les émaux, impeccables dans leur exécution, sont faits pour exciter l'admiration de tous ceux qui les examinent. Véritables bénédictins de l'art, MM. Armand Caillat voudraient certainement, non pas ressusciter les anciens styles, mais bien dans leur cabinet silencieux, interrogeant les vieux symbolistes, s'imprégner des pieux sentiments du moyen âge, et faire surgir aujourd'hui un style tout personnel. Alors, si j'admire la perfection de leur technique, si, comme tous ceux qui ont travaillé l'émail, je suis surpris des tonalités chaudes et profondes qu'ils obtiennent, je me demande si l'appropriation, l'économie, l'harmonie, et ces deux derniers termes doivent se confondre, sont également irréprochables. Laissons toutes les pièces essentiellement modernes; ne parlons ni des ostensoirs, ni des vases

liturgiques courants, si riches qu'ils puissent être : ce sont le plus souvent œuvres de fabrique; mais retenons ces pièces, assurément critiquées, discutées sur dessin longuement préparé, avec ceux qui les ont commandées. Détaillons par exemple ce bassin de la chapelle de Mgr de Terris. L'ombilic, c'est un émail de *basso relievo*, du xve siècle, à fond bleu turquoise. Il est entouré des poissons symboliques, en émaux de *réserve* et *cloisonnés*, sur fond vert. Où les avons-nous donc vus? Sur quelque fresque des Catacombes, sur une mosaïque antique, je crois. Quant à la bordure, n'est-ce pas dans un manuscrit anglo-saxon du xiie siècle qu'ont été copiées ces chimères *surélevées* sur émail, aux tonalités crues, dont les enroulements se rattachent au centre du bassin par les queues d'hermines de Bretagne?

Pour une seule pièce, le choix est complet, ce semble; et comme s'il ne suffisait pas qu'on vît côte à côte l'antiquité, le xiie, le xve siècles, l'aiguière, elle, est très franchement du xiiie siècle limousin. Chercherait-on à la vieillir, à la rajeunir, la volute de l'anse est indiscutable.

La chose serait encore acceptable, si ces écoles si dissemblables, si étrangères les unes aux autres, avant d'être juxtaposées avaient au préalable été ramenées à l'unité par une pensée nouvelle. L'art d'une époque résulte d'un état d'âme spécial; il naît d'un milieu; il existe, on le constate. Les écoles en émanent, aussi leur synthèse est-elle impossible dans une copie servile; tout comme les idées, elles doivent être mûries et digérées avant d'être présentées dans une association intime qui prétende à la nouveauté; autrement, elles sont banales, pour ne pas dire plus.

Sans quitter l'émaillerie, regardons l'école rhénane. Combien ne diffère-t-elle pas de l'école byzantine, dont elle procède cependant directement avec les ouvriers de Théophanie? Si, d'un autre côté, nous détaillons les miniatures anglo-saxonnes, le psautier de Mélissende, par exemple, l'influence des cloisonnés byzantins est manifeste : mais ces enroulements de vêtements dérivant du style nouveau qui succède aux longs traits hiératiques, souvenir de l'ancienne Égypte, sont l'adaptation personnelle d'un langage artistique étranger à un milieu tout différent. Je voudrais me faire bien comprendre.

Examinons de nouveau le bassin. A l'émail de *basso relievo* pourrait encore s'associer le symbolisme des Catacombes. Tous deux sont italiens, le même peuple les a créés, aucune barrière infranchissable ne les sépare. Mais voilà qu'aux conceptions du Midi, aux dauphins, aux thons de la mer bleue sans îles, dont les vagues semblent dans

l'infini les marches du trône de Dieu, MM. Armand Caillat associent les chimères germaniques, enfantées dans les brumeuses et solitaires tristesses des fiords scandinaves, ne semblant pas sentir combien les deux pensées que nous trouvions ici étaient difficiles à réunir dans leur état de conception primitive. Et cela s'applique non seulement à la chapelle de Mgr de Terris, à sa crosse, mais encore au reliquaire de sainte Roseline, moins cependant, à celui de saint Bernard de Menthon.

Il en va différemment par exemple de la crosse de Mgr Gouthe-Soulard. De tous points, elle est parfaite, peut-être un peu chargée; mais ceci est affaire de goût; l'ensemble est pondéré, bien un. Les niellures s'y mêlent agréablement aux ors et sans aller jusqu'aux enthousiasmes de M. l'abbé Reure, dans la *Semaine religieuse du diocèse de Lyon*, la composition ingénieuse, le symbolisme bien compris, l'exécution irréprochable, mettent ce bijou hors de pair dans la vitrine de MM. Armand Caillat. Aussi le plaisir réel que je trouve à le détailler fera-t-il, je l'espère, oublier aux orfèvres, dont la conscience dépasse tout éloge, les critiques que je viens de leur adresser.

Mais tout cela pour en arriver où? Mon Dieu, à une conclusion fort simple : c'est qu'il est, de par le monde, deux sciences que tout mortel connaît sans les avoir étudiées : la politique et l'archéologie — j'oublie la médecine. Chacun croit pouvoir juger Richelieu, Colbert, Talleyrand, nous ne parlons que des morts. Quelques tentures heureuses, semées d'assiettes plus ou moins authentiques, et l'archéologie n'a plus de secrets. Certaines questions que les Perrot, les Lasteyrie, les Müntz, qui ont vécu leur vie dans l'étude, n'osent trancher, d'une phrase, d'un coup de pinceau les voilà résolues.

Ceux qui veulent savoir le passé n'ont pourtant pas à se plaindre. Aux PP. Cahier et Martin, aux Didron, aux Caumont, aux La Barte, qui ont peut-être un peu vieilli, nous voyons succéder les travaux les plus précieux. L'archéologie depuis quelques années est royalement traitée : les Schlumberger, la collection Spitzer, le Trésor des rois de Hanovre, la collection Zwénigorodskoï viennent de lui apporter les documents les plus nouveaux.

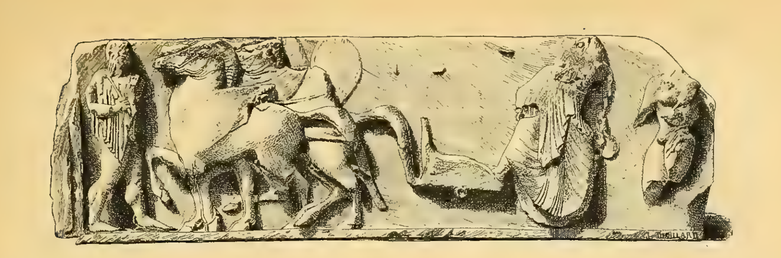
Mais qu'on ne croie pas que c'est aux arts industriels seuls que je fais le procès ; les artistes peuvent en prendre leur part. Aujourd'hui, l'esprit critique veut comparer des faits réels, deviner les tendances et les goûts d'une époque, juger l'état psychologique sur des monu-

ments indiscutables. L'ignorance du commencement du siècle, le romantisme de 1830, épris d'un moyen âge tout factice, notre fin de siècle les veut remplacer par la précision la plus minutieuse; le naturalisme est l'exagération de ce désir en quelque sorte inconscient.

Et l'on s'étonne que dans une exposition les récompenses aillent aux Tiffany? Ce n'est certes pas, comme on l'a écrit, parce qu'ils montrent des millions de dollars dans leurs vitrines, mais parce qu'ils ont eu une conception personnelle. Ils ont pillé les Japonais, dit-on. C'est possible. Mais leur idée orientale, ils l'ont transformée, ils l'ont faite occidentale. Pour nous la présenter, il leur faut des métaux précieux; ils les emploient; faut-il leur en faire un reproche? Ils leur sont nécessaires, si nécessaires, que ce sont deux Français, qui, n'ayant pas chez eux les ressources indispensables pour mettre au jour ces rêveries incroyables — pour nous autres Occidentaux s'entend — dirigent actuellement l'atelier du maître américain. Oui, ces récompenses, elles iront aussi aux Gallé et à leurs fantaisies nébuleuses, aux Thesmar et à leurs procédés renouvelés de Chosroès, parce que devant leur fourneau, à leur établi, ils recréent quelque idée. Ils veulent, avec l'art ancien, refaire un art nouveau, et ils ne mettent pas sous nos yeux un Robert le Pieux et une Berthe de Bourgogne interdits par des évêques en chasubles de la Renaissance, accompagnés d'acolytes en dalmatiques du xviiie siècle, ils ne nous représentent pas un saint Cuthbert du viiie siècle, en ornements du xviie siècle, ganté, mais avec les pieds nus, comme si le sandales, tout comme les gants, ne faisaient pas partie intégrale des pontificaux; bref, ils nous apportent quelque chose qui est neuf, alors que les autres ne nous offrent que ce qui nous a été déjà si souvent donné. Pour l'art religieux la tradition est nécessaire, indispensable, mais ce n'est pas sur les anciens qu'il faut vivre, c'est avec eux, comme M. Alma Tadema dans sa maison de Londres, et je ne saurai mieux finir que par ce mot de M. Robert de La Sizeranne: « Aujourd'hui, malheureusement, on enseigne l'habileté, au lieu d'enseigner l'étude. » Pour mieux faire, nos artistes n'ont donc qu'à vouloir.

F. DE MÉLY.





DÉCOUVERTES DE DELPHES

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

LES APOLLONS D'ARGOS. — LES TRÉSORS DE SICYONE ET DE SIPHNOS. — L'ÉCOLE ARGIVO-SICYONIENNE

« Les Argiens, dit Hérodote, firent exécuter les statues de Cléobis et de Biton, qu'ils considéraient comme les meilleurs des hommes, et les consacrèrent à Delphes. » On songe naturellement à ces deux héros de la force physique et de la piété filiale en face des deux « Apollons » — on sait que ce nom générique désigne simplement un type — découverts ensemble à Delphes. Ces figures sont sorties de terre à un an d'intervalle, mais en un même endroit, à l'ouest du Trésor des Athéniens ; une exacte ressemblance établit entre elles un lien plus étroit encore et certes originel. On peut les dire jumelles, ayant même taille et mêmes proportions, au point qu'on a pu compléter l'une avec le moulage de l'autre; telle cette statue dont parle un auteur ancien et dont les deux moitiés exécutées séparément dans deux villes éloignées s'ajustaient cependant à merveille. On les distingue à peine et par quelques nuances; la plus grande différence, et elle est bien légère, consiste dans l'ajustement, — la chevelure est partagée en six ou sept boucles, — comme entre deux frères que l'on reconnaît seulement à un signe extérieur.

Ces deux statues, dans toute la série des figures d'hommes archaïques, occupent une place à part; outre les caractères propres

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XII, p. 441, et t. XIII, p. 207.

d'une école, j'y crois saisir une recherche du trait individuel, et, dans le développement si franchement accusé de la musculature, l'intention manifeste de représenter la vigueur athlétique.

Ajoutez que l'une des deux statues est signée — la signature vaut pour toutes deux — et qu'elle est d'un artiste argien. Il ne manque, pour une démonstration complète, que les noms des personnages; mais ici la preuve échappe et l'inscription est effacée. Quelques lettres de plus et nous pouvions dater ces antiques statues, à quelques années près, des environs de 580 avant Jésus-Christ; nous y pouvions reconnaître les plus anciens essais — encore conventionnels — de portraits, qui nous restent de l'art grec.

Dans l'état, et comme ouvrages authentiques de l'école argienne, l'importance en est déjà considérable; car les débuts de cette école nous sont inconnus : les textes manquent et plus encore les monuments. J'ai déjà décrit et reproduit la plus complète des deux figures, j'en ai analysé le caractère, j'ai indiqué les rapports qui existent entre elles et les deux statues primitives de l'Arcadie et de la Crète[1]. On pourrait insister davantage et, avec les détails de la coiffure, signaler les formes rondes, pleines, les proportions courtes, la forte musculature. Mieux vaut, après avoir rattaché nos Apollons aux origines péloponésiennes, les relier — et on peut le faire sans trop forcer les comparaisons — aux œuvres accomplies de l'école argienne. Je pense que cette carrure du corps que l'on louait chez Polyclète est le trait dominant de notre Apollon, que cette largeur des épaules, qui semblent rejetées en arrière par le développement des pectoraux, que le dessin, très naïf encore, de la cage thoracique, le ventre court et arrondi, l'indication triangulaire du pubis, exceptionnelle dans les statues archaïques; que l'anatomie étudiée des bras, la solidité un peu épaisse des attaches, la sécheresse de la hanche, la saillie des muscles de la cuisse et de la jambe, le bourrelet circulaire au milieu duquel se relève la rotule sont des caractères d'atelier, qui, transmis par tradition, transformés par une observation fidèle de la nature et par les progrès de la technique, se reconnaîtraient jusque dans le Doryphore.

En attribuant les « Apollons » au premier quart du VIe siècle, au temps de Dipœnos et de Skyllis, je ne crois pas être remonté trop haut : il ne faut pas oublier que ces artistes ne sont pas les premiers

1. *Bulletin de Corr. hellén.*, 1890, pl. XI; *Rendiconti dei Lincei*. VIIIe. sér. 4. p. 602.

qui aient taillé le marbre, mais ceux qui d'abord s'illustrèrent dans ce travail, et qu'ils avaient derrière eux un long passé de sculpteurs en bois et en tuf; que dans l'art, comme dans la politique, le Péloponèse a devancé le reste de la Grèce; que le fronton du Trésor de Mégare à Olympie est assigné au milieu du VIe siècle, et que les métopes les plus anciennes de Sélinonte, le Persée et l'Héra-



IDAS ET LES DIOSCURES.

Métope du Trésor de Sicyone.

clès[1], sont généralement tenues pour des œuvres des années 580 à 560, comme aussi pour des œuvres de l'école péloponésienne.

On y retrouverait, en effet, et les proportions trapues, et les formes épaisses, les muscles lourds, les têtes fortes, les visages ronds, le dessin caractéristique des lèvres horizontales, des yeux

1. Collignon, *Histoire de la sculpture gr.*, p. 243 et suiv., fig. 118, 119.

saillants sous une arcade sourcilière très ouverte, l'indication conventionnelle des chevelures bouclées et bouffantes.

Les mêmes métopes encore offriront les comparaisons les plus topiques avec cinq compositions en bas-relief que nous avons cru pouvoir attribuer au Trésor de Sicyone. L'édifice, en tuf du Péloponèse, dans les ruines duquel elles ont été recueillies, est, en effet, le premier Trésor que l'on rencontre en longeant la voie sacrée, dans le sens où la suivit Pausanias, et le premier Trésor qu'indique cet auteur est précisément celui de Sicyone. On ne risquera guère de se tromper en attribuant la décoration du monument à un artiste originaire de Sicyone, cette ville célèbre par son école d'art.

La métope que nous donnons ci-dessus (p. 317) a été décrite précédemment; elle représente le retour d'Idas et des Dioscures, ramenant de Messénie leur butin.

J'ai déjà indiqué la ressemblance que la seule coloration du fond et des figures donne aux métopes de Sicyone avec les vases corinthiens ; la composition, le dessin prêteraient à d'autres comparaisons (étoffe rigide de la chlamyde, type des bœufs, défilé d'animaux alignés). On retrouverait sur les mêmes vases, les cavaliers de face, qui se font pendant sur une métope, à droite et à gauche du vaisseau Argo, et le taureau et le sanglier, représentations favorites de cette céramique, où les animaux tiennent tant de place.

Mais c'est encore aux métopes de Sélinonte qu'il faut revenir, de préférence à tout autre monument. Le goût de variété, qui se traduit par les oppositions dans le mouvement, inspire aux sculpteurs des deux pays des combinaisons analogues (têtes de face et de trois quarts sur des corps de profil, torses ramenés en avant sur des jambes en profil). La hardiesse avec laquelle, dans l'Enlèvement d'Europe, dans l'Expédition des Argonautes, la figure de la jeune fille, celle d'Orphée, les corps des chevaux sont présentés de face, est familière à l'artiste sicilien (chevaux d'Hélios et de Séléné). Le goût est le même pour les proportions courtes et les formes carrées, quelquefois jusqu'à la laideur; les procédés se ressemblent comme la matière. Si, à Sicyone, le ciseau est plus adroit, l'exécution plus poussée et plus souple, le modelé plus fin, l'allure des corps en mouvement plus libre, — les deux pieds, par exemple, des personnages en marche n'adhèrent pas complètement au sol, comme ceux de l'Héraclès, — la gaucherie ne peut guère éclater mieux que dans les lourdes et disproportionnées figures d'Orphée et de son compagnon de chant ; l'énorme sanglier qui remplit à lui seul une métope, le tout petit vaisseau

chargé de guerriers ne font pas un contraste moins choquant que la gigantesque Gorgone et les minuscules chevaux d'Apollon, d'Hélios et de Séléné. Les deux décorations peuvent donc, à très peu près, appartenir à une même époque. Comparant l'un à l'autre l'Apollon d'Argos et les métopes des Dioscures, j'ai déjà fait voir combien ces œuvres se ressemblent par leurs qualités comme par leurs défauts, et comment elles peuvent être de dates peu éloignées. L'histoire de Sicyone n'en offre pas qui soit plus appropriée que les dernières années du brillant règne de Clisthène (580-570), sitôt suivi de la décadence de Sicyone. A supposer que le Trésor ait été commencé vers la fin du règne, interrompu par la révolution et repris, il ne semble pas qu'on puisse descendre au delà de 560. Il ne faut pas oublier d'ailleurs que la matière est le tuf, d'un travail facile, et qu'on fait remonter au VII[e] siècle des sculptures athéniennes, taillées dans la même pierre, et presque égales en mérite.

Immédiatement après le Trésor de Sicyone, Pausanias nomme celui de Siphnos. Il passe devant sans le décrire, comme devant le Trésor des Athéniens; Hérodote n'en dit qu'un mot, mais bien fait pour éveiller des espérances; il désigne ce petit temple comme un des plus somptueux de Delphes. Et en effet, à l'endroit marqué par Pausanias, se dressait un édifice d'une rare perfection. Avant même que des sculptures n'eussent apparu, des ornements d'architecture, oves, rais de cœur, rinceaux de palmettes et de fleurs de lotus, en annonçaient l'exquise élégance et l'exécution raffinée. Puis, au pied du haut soubassement sur lequel il était posé, sur les quatre faces des fondations, nous déterrions peu à peu avec enthousiasme, plus de 20 mètres de sculpture, un fronton et une frise, qui justifiaient l'admiration concise, mais expressive, d'Hérodote.

Le Trésor de Siphnos (c'était bien lui) fut élevé, dit Hérodote, avant les guerres médiques, pendant cette période de courte mais extraordinaire prospérité, que l'exploitation de mines d'or très riches, mais très vite épuisées, assura aux Siphniens parmi des siècles d'obscure pauvreté. Dans l'enthousiasme de leur nouvelle fortune, avec l'amour-propre de parvenus, ils se donnèrent le plaisir d'égaler leur faste à celui des plus riches États; mais ils le firent aussi avec le goût de véritables Grecs. Ceci se passait pendant le règne de Polycrate, et l'on travaillait au Trésor au temps où les Siphniens furent attaqués par les pirates de Samos, c'est-à-dire en l'année 525.

A supposer que cet accident de guerre ait ralenti, ou même un moment interrompu les travaux, la fin en précéda toujours les guerres

médiques. Voilà donc une nouvelle œuvre dont la date est rigoureusement établie, entre 525 pour les parties les plus anciennes et 510 environ pour les plus modernes.

Le fronton et la frise présentent assez de différences dans la technique et la composition pour qu'on puisse supposer entre les artistes qui y ont travaillé une différence d'âge et de tendance, ou entre les ouvrages un intervalle, mais non pas de longue durée.

L'auteur de la *Dispute du trépied*, de l'*Apothéose d'Héraclès*, de la *Course d'Œnomaos* juxtapose les personnages, celui de la *Gigantomachie* et du *Combat autour du corps de Sarpédon* les groupe dans une composition bien liée ; l'un observe une symétrie rigide par la correspondance exacte de personnages en même nombre et d'attitudes analogues ou même semblables. Au quadrige d'Athéna, qui est représenté en tête de cet article, est opposé celui d'Hébé ; à la déesse qui monte sur son char, la déesse qui en descend ; Hermès, qui tient la bride des chevaux, avait son pareil à l'autre extrémité de la frise qui remplissait le même office, comme Hercule avait son pendant à l'arrière du char et près de la déesse. Que l'on se reporte aux deux compositions dont j'ai donné des spécimens dans la planche hors texte, ce n'est pas seulement le sujet qui diffère, c'est l'esprit même.

Le goût des symétries exactement balancées persiste dans la scène du combat. Dans l'Olympe, d'où les divinités suivent les péripéties de la lutte, une calme ordonnance s'impose. Elle sied à la sérénité divine, elle répond à la division des partis qui siègent aux côtés de Jupiter, l'arbitre équitable: Arès, Aphrodite, Artémise et Apollon, à gauche, Thétis, Athéna, Héra et Némésis à droite. Ce sont ces trois divinités qu'on voit dans le fragment ci-dessous.

Sur terre, même division tranchée des partis : autour du héros mort, deux guerriers de part et d'autre qui se disputent son corps et ses armes, et, près de chaque groupe de combattants, un cocher sur son quadrige, attentif à la lutte et prêt à recevoir le vainqueur ou le vaincu, pour enlever le butin et fuir le champ de bataille ; enfin, à la tête des chevaux, un valet qui les retient et qui les lancera au moment venu. Encore, faudrait-il, au milieu de la composition, replacer sur les bras de Ménélas un grand bouclier à tête de Gorgone, qui en était comme l'axe. Mais déjà les personnages sont mieux liés par une action commune, les poses plus variées, les combinaisons de plans plus compliquées. Dans la Gigantomachie, une véritable mêlée de personnages et d'animaux s'offre à nous, avec une ordonnance qui reste claire, sans être trop rigoureuse et apparente.

Deux groupes de trois personnages, d'une part Éole et ses filles, de l'autre Arès aux prises avec deux géants, marquent les extrémités de la frise et en calent les angles; trois chars, celui de Zeus à gauche, un autre à droite, que monte une déesse, tous deux attelés de quatre chevaux ; au milieu, celui de Cybèle, la Grande mère, traîné par des



L'ASSEMBLÉE DES DIEUX.

Frise du Trésor de Siphnos.

lions dévorants, la divisent en trois sections presque égales, entre lesquelles se répartissent les divers groupes de dieux, de déesses et de géants : Héra, se précipitant furieuse sur un ennemi terrassé, Athéna calme et irrésistible; Poseidon, Héphaistos reconnaissable à son bonnet pointu, Héraclès tendant son arc, Apollon, Artémis, Dionysos, les trois divinités delphiques, unis dans un même combat (voir la planche hors texte). L'équilibre existe, mais il se dissimule; il résulte de la pondération et de l'harmonie, non de la stricte égalité des masses. Je ne puis mieux donner l'idée de l'opposition des deux systèmes qu'en comparant nos frises aux deux frontons d'Olympie, l'un avec ses figures isolées et consciencieusement alignées et appariées à droite et à gauche de Zeus, l'autre avec ses groupes compliqués, ses assemblages inséparables de personnages en lutte.

Cependant, s'il y a progrès dans l'art de composer, il n'est pas tel, surtout étant données les conditions du sujet, qu'il nécessite de longues

années de préparation. Les deux compositions ont leurs analogues et dans la peinture corinthienne et dans la décoration à figures noires, en plein VIe siècle; ou encore dans certains vases à figures rouges, types de transition de la fin du VIe siècle.

De même, la technique, tout en accusant deux manières différentes, en progrès sensible l'une sur l'autre, démontre cependant une communauté de traditions, une continuité dans les procédés, qui ne peuvent s'expliquer que chez des artistes formés dans un même atelier et à un court intervalle de temps. Les figures du fronton et des côtés sud et ouest de la frise frappent par leur sécheresse, l'absence de modelé, la platitude du relief, même dans les parties les plus saillantes, par la dureté des contours à arêtes vives, par la lourdeur des proportions ramassées, par la rudesse des indications anatomiques; les côtés est et nord offrent au contraire, avec des surfaces et des contours arrondis, plus de souplesse dans le rendu des chairs et des muscles, plus de moelleux dans les étoffes, plus de liberté dans le mouvement. Mais, à y regarder de près, on s'aperçoit que la méthode de travail est la même : les deux artistes procèdent par épannelage, abattant dans le marbre une succession de plans parallèles, dans chacun desquels ils profilent ensuite les figures; seulement, l'un accentue l'intersection des plans entre eux et avec le fond par des perpendiculaires, l'autre l'adoucit par des courbes qui ménagent la transition des méplats aux contours et des contours au fond. Le sentiment plus ou moins vif, l'art plus ou moins heureux de ces passages mettent entre la sécheresse anguleuse de quelques figures et l'harmonie fondue de certaines autres tant de légères nuances, que pas une transition ne manque. De même aussi, tous les progrès du style n'empêchent pas que, de la figure la plus lourde et la plus durement traitée à la plus heureusement enlevée, l'ensemble ne laisse une impression d'unité, par la permanence de certains caractères essentiels qui persistent à travers toutes les transformations. L'Hermès qui précède Athéna, dans l'Apothéose, est court jusqu'à en être difforme; l'épaisseur de ses mollets, ses tendons raides comme des cordes, les replis et l'ossature de ses genoux sont exagérés jusqu'au ridicule, et cependant il est bien de la même famille, non seulement que les géants grossiers, mais que les plus beaux des héros et des dieux, Héraclès ou Apollon. Plus allongés, ces personnages n'en frappent pas moins par leur carrure; moins rudement modelés, ils ont cependant la cuisse large, la jambe sèche, le genou osseux, le mollet gros, le pied très en long. La parenté sera plus frappante encore avec Ménélas ou son valet.

1

2



Heliog. Prieux-Drouin

FRISE DU TRÉSOR DE SIPHNOS

1. Gigantomachie — 2. Combat de Ménélas et d'Hector

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Clément_Paris

Tout se tient, et si certaines figures semblent modernes pour le VIe siècle, ce ne sont que des exceptions; l'examen du style confirme le témoignage d'Hérodote au sujet de la date du monument. Malheureusement, l'auteur des sculptures n'y est point nommé; son œuvre peut nous révéler seule son origine, à défaut de son nom.

Pour le Trésor de Siphnos, on devait penser naturellement qu'il était l'œuvre d'un artiste insulaire, de même qu'il était construit en marbre des iles. C'est ce que nous avons fait d'abord, M. Furtwaengler[1] et moi; cependant nous étions frappés de certaines particularités qui ne nous paraissaient convenir à aucun des ateliers soumis à l'influence iono-asiatique et nous induisaient à chercher en dehors une école nouvelle et originale. Il pense l'avoir trouvée à Paros. Pour moi, je me tournais plutôt à l'ouest, vers le Péloponèse; la figure de l'Hermès, dont la corpulence et la pose avaient très vivement éveillé en mon esprit le souvenir du Persée de Sélinonte, n'avait pas peu contribué à cette impression, que confirmait l'impossibilité très nette de rapporter les sculptures de la frise à l'Ionie, à l'Attique, ou même aux îles.

L'interprétation des sujets, fondée sur le témoignage authentique d'inscriptions peintes auprès des personnages, m'orienta du même côté. Dans les cinq compositions, aucune qui fût empruntée aux légendes des iles; car la Gigantomachie, pour quelques scènes qui se passent dans la mer Égée, ne leur appartient pas en propre; quatre, au contraire, ont avec le Péloponèse un rapport étroit : la course d'Œnomaos, le combat de Ménélas contre Hector, les deux épisodes de la vie d'Héraclès, le héros dorien.

Pausanias, décrivant un ex-voto des Phocidiens, s'exprime ainsi : « Héraclès et Apollon tiennent le trépied et se le disputent; Lato et Artémis calment le courroux d'Apollon, Athéna celui d'Hercule : Diyllos et Chionis étaient les auteurs des statues, on les dit Corinthiens. » Ne croirait-on pas lire la description du fronton du Trésor? Ainsi, le sujet, qui est d'origine péloponésienne, était traité à la manière péloponésienne.

Serrant alors de plus près l'examen du style, je reconnus dans l'Apollon d'Argos, dans les métopes de Sicyone et dans la frise de Siphnos des principes analogues de proportions, de formes et de faire. J'eus le plaisir, durant l'exposition, d'entendre la même remarque exprimée par plus d'un spectateur. Cherche-t-on quelque part un spécimen bien franc du procédé de l'épannelage, c'est par les bas-

1. *Berliner philolog. Woch.*, 1894, p. 1277 et suiv.

reliefs de Chrysapha[1] qu'il sera fourni. Si sec en est le contour qu'on dirait d'une plaque découpée qui aurait été rapportée et fixée sur un fond. Veut-on des exemples, dans un bas-relief, de ces corps gros et courts, aux membres solides et fortement musclés, surmontés d'une tête trop forte, c'est dans les stèles du Musée de Sparte, dans le Banquet funèbre de Tégée qu'il les faudra chercher[2]. La frise enfin, qui offre, au lieu des minces silhouettes du bas-relief oriental ou attique, les fortes saillies de corps à moitié détachés, est conçue dans un esprit dont s'inspirait encore, au ve siècle, la frise de Phigalie. Ainsi, toujours nous serons ramenés vers le Péloponèse.

Dans le Péloponèse, quand il s'agit d'une école d'art, Argos et Sicyone se présentent d'abord à l'esprit ; nous voyons en outre que les sculpteurs argiens avaient beaucoup travaillé pour Delphes ; au vi^e siècle, leurs œuvres y tiennent la première et la plus grande place. Mais les considérations de style ont toujours quelque chose de subjectif ; une signature d'artiste, une forme de lettre caractéristique sont au contraire un document indiscutable et une preuve matérielle.

Une au moins des quatre compositions de la frise, la Gigantomachie, est signée : l'inscription est gravée en traits profonds sur le bouclier d'un des géants qui font tête à Apollon et à Dionysos. Les caractères en ont une forme si bizarre — l'omicron est fait comme un thêta et l'iota comme un zêta, sans compter encore d'autres surprises — qu'elle parut d'abord illisible et simplement décorative, comme les assemblages hétéroclites de lettres qui se rencontrent parfois sur les vases. Sans les mots ἐμὲ ποίει qui se laissaient déchiffrer, on en serait resté convaincu, et c'eût été grand dommage, car dans les cinq lettres Καλιο se trouve précisément le caractère révélateur, l'indice géographique, le lambda argien.

Les observations présentées plus haut sur l'unité de l'œuvre nous permettent d'étendre à l'ensemble cette conclusion : la frise de Siphnos est de travail argien. Inutile d'en signaler l'importance : nous conduisons ainsi jusqu'à la fin du vi^e siècle l'histoire de cette école, dont les Apollons et les métopes du Trésor de Sicyone nous avaient révélé l'activité au début du même siècle. Nous n'en savions jusqu'ici rien que par des textes aussi rares que vagues ; nous n'avions pour la constituer que des monuments de provenance incertaine et

1. Collignon, *Hist. de la sculpt. gr.*, p. 233, fig. 111 ; *Athen. Mitth.*, 1877, pl. XX-XXV, même passage des contours anguleux aux arrondis.

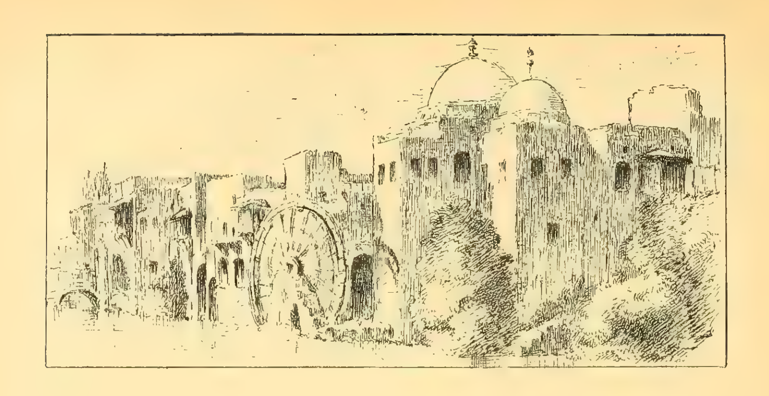
2. Collignon, *ouvr. cité*, p. 235 et 237.

d'attribution hypothétique. Nous l'étudierons désormais, pièces en mains; nous en pouvons aujourd'hui pénétrer l'esprit, définir le caractère, suivre l'évolution. On voit assez de quelle conséquence est cette découverte, et comme l'art du Péloponèse va désormais prendre corps. Or, c'est l'un des plus anciens de la Grèce, l'un des plus originaux, des plus fidèles à ses traditions ; il rayonne sur la Grande-Grèce, il influence à un moment décisif celui même de l'Attique.

En comparant, — et ainsi nous serons ramenés aux œuvres que nous avons étudiées au début de cet article, dont nous resserrerons les parties en une plus ferme unité, — en comparant le faire précieux et précis des métopes à la manière soignée mais plus large de la frise, l'élégance un peu sèche et maigre des formes attiques à la rondeur robuste et même un peu lourde du dessin argien, on comprendra sans peine quelles qualités Phidias allait chercher dans l'atelier d'Agéladas, et comment, ajoutant à la finesse attique l'ampleur qui avait manqué aux maîtres de l'archaïsme, il a pu réaliser cet idéal de grandeur pondérée et de beauté souveraine, qui est pour nous la perfection même de l'art antique.

Certes, aucune trouvaille ne vaudra jamais une seule statue de ce maître; l'acquisition d'un chef-d'œuvre est pour l'esprit un bienfait. Et pourtant l'histoire de l'art eût-elle autant profité de la découverte du Miltiade ou de l'Athéna de Phidias que des nôtres, tout inférieures qu'elles puissent être, et ne reprenons-nous pas à cet égard un certain avantage par l'abondance et la nouveauté des informations précises que nous apportons aux archéologues sur une époque imparfaitement connue? Je souhaiterais cependant, je l'avoue, pour les sculptures que j'ai présentées aux lecteurs de la *Gazette*, un succès moins sévère et moins strictement archéologique ; je voudrais qu'avec leur valeur documentaire, on leur reconnût aussi quelque beauté, une beauté encore enveloppée et qui n'est pas toute dégagée des gaucheries de l'âge ingrat, mais saine, vive et pleine de promesses. Le charme de l'archaïsme a quelque chose de discret et de mystérieux, d'inachevé, mais d'exquis ; c'est comme la grâce d'une fleur entr'ouverte, qui garde encore enclos mais intacts son éclat et son parfum.

TH. HOMOLLE.



SOUVENIRS SUR ALEXANDRE BIDA

J'ai connu Bida en août 1868, à la Faucille, petit col, pourvu d'une auberge et de quelques maisonnettes, qui s'ouvre en face du Mont-Blanc, de l'autre côté du lac de Genève, et d'où nous avons contemplé ensemble, dans une religieuse et muette émotion, le plus splendide lever de soleil qu'il m'ait été donné de voir. J'étais arrivé là, la veille au soir, pour y rejoindre une personne chère, et je l'y avais trouvée avec le grand artiste; une semblable souffrance les avait amenés à l'établissement hydrothérapique de Divonne, situé au-dessous de la Faucille. J'avais la plus vive admiration pour les dessins que Bida, depuis une douzaine d'années, envoyait à nos expositions, surtout pour ses scènes d'Orient, qui nous avaient révélé une si puissante personnalité, une si rare fidélité à la nature, en même temps qu'une interprétation si pénétrante, tant de style, de simplicité, de noblesse et de grandeur. Le soir de ce même jour qui s'était ouvert si solennellement, un de ces menus incidents qui se marquent parfois en traits inoubliables dans la vie intérieure nous rapprocha plus que ne l'auraient peut-être fait de longues relations. Nous nous promenions sur l'étroite route qui surplombe d'un côté l'émeraude des vallées alpestres, de l'autre l'immense azur du lac, et nous devisions d'art et de littérature, quand un mot nous rappela à tous deux un des plus délicieux fragments d'André Chénier :

Toujours ce souvenir m'attendrit et me touche...

Nous le commençâmes en même temps; nous nous regardâmes en souriant; nous nous pressâmes les mains : nous étions amis. Pour aimer ces vers de la même façon et leur trouver le même sens symbolique qui nous avait frappés tous deux à la fois, il fallait qu'il y eût dans nos âmes certaines cordes au moins, et des plus intimes et des plus profondes, qui vibraient à l'unisson. De telles rencontres imprévues fondent en un instant les cœurs: j'ai dû une autre amitié qui m'est chère à une pareille surprise à propos d'un mot de Pascal, qui, prononcé en même temps, avait rempli de larmes les yeux des deux interlocuteurs.....

Bida avait alors cinquante-cinq ans, j'en avais vingt-neuf, et pourtant il ne m'a jamais semblé, dans les bons moments, qu'il y eût entre nous l'abîme que semblait créer ce *grande mortalis ævi spatium*. Je dis : dans les bons moments. En effet, depuis son quatrième voyage en Orient (1861), où il s'était trop fatigué le corps et trop tendu l'esprit, il était en proie à des accès de maladie noire qui se prolongeaient pendant des mois, parfois pendant des années entières, et dont l'alternance avec la parfaite santé de corps et d'âme remplit désormais sa vie. Pendant tout l'hiver de 1866-1867, pour terminer sa grande œuvre des Évangiles, il s'enferma, seul avec sa pensée et ses études, dans une petite maison qu'il avait achetée à Étretat, sans autre distraction que des promenades devant les flots bruyants : ce fut pour ses nerfs un surcroît de fatigue. Une terrible secousse venait d'ailleurs d'en troubler profondément l'équilibre : il avait perdu, au printemps de 1866, une fille de quinze ans, qu'il adorait et qui était, m'ont dit ceux qui l'ont connue, une merveille de beauté, de grâce, de charme et d'esprit. C'est dans un accès de mélancolie (au sens propre du mot) plus fort que jamais qu'il était venu à Divonne.

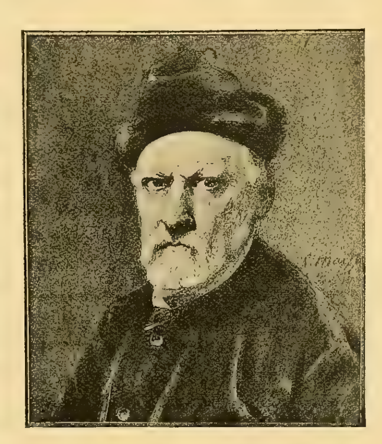
Dans ces tristes périodes, on le voyait errer seul, inquiet, taciturne, la démarche oblique et gênée, l'œil baissé, brillant, presque mauvais; il évitait ses amis; il cherchait un repos qu'il ne trouvait ni jour ni nuit. Le plus terrible était qu'il ne pouvait tracer un contour. Parfois il essayait, par un effort de volonté : il prenait un chevalet, un papier, un crayon, et pendant des heures il restait là, les mains inertes, l'œil voilé, l'esprit impuissant. Alors il se désolait, il poussait des plaintes amères, il rejetait toute consolation et toute espérance. Puis, un beau jour, sous l'influence des traitements divers qu'il suivit, ou parce que la crise avait atteint sa fin naturelle, il sortait de ce cauchemar, il redevenait lui même, ou plutôt il semblait que, par une compensation de la nature, n'ayant pas

vécu pendant une période, il vécût double pendant une autre. De cœur, d'esprit, d'imagination, d'allures, il était plus jeune que ses puînés d'un quart de siècle : il voyait tout en beau et en grand ; tout lui semblait facile ; la nature l'enchantait, son art l'enivrait, la fortune et la gloire lui faisaient signe ; il travaillait avec une joyeuse ardeur et formait sans cesse de nouveaux plans ; il jouissait pleinement de la vie, de l'amitié, dans laquelle il apportait une chaude et sincère cordialité, du monde, où il brillait par son esprit aimable, sa riche mémoire, le charme et la courtoisie de ses manières à la fois familières et nobles. Au moment où je l'avais rencontré, il sortait d'une période noire pour entrer dans une bleue.

Ce fut à Divonne même qu'il connut la femme qui devait transformer la seconde partie de sa vie. Elle y avait accompagné son père, déjà très malade, et qui mourut peu après son arrivée. Elle était seule et timide, au milieu d'étrangers et d'indifférents. Son isolement, son affliction touchèrent le cœur de Bida, disposé à la sympathie par sa propre douleur encore si récente ; il reconnut vite en elle une incomparable distinction, qui aimait à se cacher, mais qui, une fois remarquée, frappait d'autant plus qu'elle laissait toujours à deviner plus encore qu'on n'avait découvert. L'année suivante (1869), Bida épousait M[lle] Astruc, plus jeune que lui de vingt-deux ans, dans ce village de Bühl, en Alsace, près de Guebwiller, où devait désormais se passer la plus grande partie de sa vie. J'allai représenter à son mariage ma sœur, absente malgré elle, et qui, à Divonne, dans un grand élan d'affection, avait mis ces deux mains l'une dans l'autre. Les témoins de Bida étaient Fromentin et le sculpteur Christophe, mort il y a trois ans. Nous partîmes tous quatre ensemble de Paris, et pendant tout le trajet, le compartiment, où heureusement, nous étions seuls, retentit de belles discussions sur l'art, son objet et ses conditions. Bida inclinait vers l'opinion de Christophe, qui soutenait avec éloquence et passion que l'artiste devait être initié à toutes les idées, à toutes les tendances de son temps, connaître les sciences, l'histoire, la sociologie, avoir une philosophie et une politique. Fromentin ripostait que l'artiste était avant tout une sensibilité particulière, servie par une puissance d'expression adéquate (et il ajoutait douloureusement qu'il se sentait la première, mais non la seconde de ces facultés) : il importait peu d'ailleurs qu'il fût instruit ou ignorant, spiritualiste ou déterministe, monarchiste ou républicain. Je me rappelle que le lendemain, veille du mariage, nous étions à Bâle, visitant le musée ; nous regardions, Fromentin et moi, le merveilleux

portrait de la femme d'Holbein : « Ah! mon ami, me dit-il tout à coup en me serrant fortement le bras, si je pouvais faire de la peinture comme cela, comme je me ..... moquerais que mon pays gémît sous la plus horrible tyrannie! »

Bida, je l'ai dit, n'était pas aussi intransigeant. Il avait une instruction très large et très variée, et il alimentait sans cesse son art par ses lectures. Sa carrière, au début, avait été singulière. Son père, né d'une vieille famille ardennaise, après avoir émigré, s'était, au hasard d'un voyage, marié et établi dans le Midi. Le jeune Alexandre, né à Toulouse le 1er octobre 1813, fut envoyé, pour compléter son éducation, commencée dans divers collèges, à un oncle, M. Régis Bida, qui était professeur au séminaire de Charleville et fut ensuite chanoine de la cathédrale de Reims. C'était un prêtre d'une érudition solide et d'une vie tout à fait sainte. Il a exercé sur son neveu l'influence la plus durable ; Bida n'en parlait jamais qu'avec une reconnaissance attendrie. Sous sa direction, le jeune homme avait d'abord songé à entrer dans l'Église. Il a toujours gardé dans un coin de son âme un reste de cette vocation imparfaite, un goût particulier pour la liturgie, les offices, la vie spéciale du clergé, et une instruction théologique à laquelle il attachait du prix.



PORTRAIT DE BIDA, PAR LUI-MÊME.

C'est aussi à son éducation religieuse et à l'influence de maîtres vénérables et vénérés qu'il dut ce sens du respect, qui était un des traits les plus sympathiques de son caractère d'homme et d'artiste. Il regardait l'art — en cela d'accord avec Delacroix — comme étant avant tout « une soumission » ; il étudiait les œuvres des maitres comme un jeune prêtre fervent étudie la vie des saints. Il resta d'ailleurs toujours religieux, d'une religion dont certains aspects ne laissaient pas d'étonner parfois ses amis d'une autre génération. Il reconnaissait dans toutes les affaires, mais surtout dans ses affaires

personnelles, l'intervention directe de Dieu, et il l'aurait volontiers remercié, comme le bon Joinville, de telle ou telle « courtoisie » qu'il lui avait faite. C'est un des côtés par lesquels il me faisait comprendre le romantisme, avec sa religiosité à la fois si vague, si commode et si naïve. Le fameux « Et maintenant, Seigneur, expliquons-nous tous deux » de Hugo ne semblait pas étrange en ce temps-là, et on trouvait tout naturel que Musset attribuât à un soin particulier de Dieu pour lui l'attention qu'il avait eue de lui donner d'abord une maîtresse infidèle pour lui apprendre la douleur, puis une maîtresse belle et aimable pour qu'il pût mettre son expérience à profit.

Mais à côté de ce « providentialisme » un peu trop personnel, la foi, inculquée à Bida par son saint oncle, resta toujours dans son cœur à l'état de sentiment profond, sinon de conviction raisonnée. Sa grande œuvre des Évangiles est le produit de sa sincère piété aussi bien que de la découverte qu'il fit de l'Orient. Il avait conçu comme la plus haute, la plus belle, la plus sainte tâche qu'il pût remplir, celle qui pouvait le plus honorer sa vie et en même temps la rendre agréable à Dieu, de reconstituer aussi bien que possible la vie du Sauveur dans la forme qu'elle avait réellement revêtue et dans le cadre où elle s'était déroulée. Il ne s'était pas rendu compte, en concevant cette pensée, de la contradiction qu'en contenaient les deux termes, tels qu'ils se posaient dans sa tête, contradiction qui s'est manifestée et dans son œuvre et dans des tentatives plus récentes. Si l'on veut faire apparaître Jésus dans sa vie terrestre comme Dieu, il faut renoncer à la vérité de la représentation, car il est certain que l'auréole n'entourait pas sa tête et que rien ne le distinguait du reste des hommes. Si l'on veut se conformer absolument à la réalité, on tombe dans une peinture anecdotique qui perd toute consécration et tout caractère religieux : du « tableau de piété » on tombe dans le « tableau du genre historique. » Cette insurmontable difficulté avait confusément frappé l'artiste dès qu'il avait commencé ses esquisses ; elle devait lui apparaître plus nettement encore quand il fit sur les lieux ses admirables études. Une circonstance ajouta à son trouble : il rencontra à Jérusalem Ernest Renan, qui, en ce temps-là cherchait, lui aussi, des documents et un cadre vrai pour une vie de Jésus. Bida subit le charme de ce grand esprit, et jouit avec vivacité d'un commerce si plein d'aménité et si riche d'instruction. Tous deux travaillaient à des œuvres qui pouvaient sembler parallèles ; ils échangèrent leurs

idées, et celles de Bida sur la persistance du caractère ethnique chez les Orientaux, telle qu'il la constatait par l'étude amoureuse et savante des formes, frappèrent l'historien des origines du christianisme. Les discours de Renan, sans ébranler la foi de l'artiste, l'amenèrent peut-être à rapprocher davantage de la réalité, pour la personne même du Christ, l'œuvre qu'il avait conçue d'abord comme plus fidèle, au moins en ce point, à la tradition hiératique. Mais en somme cette



ÂNIER ARABE, PAR BIDA.

tradition restait empreinte dans son esprit et dans son cœur, et elle n'est pas arrivée à se fondre pleinement avec la conception idéale, mais foncièrement naturaliste, qui s'imposait de plus en plus à son observation et à son imagination. Il en résulte que les plus belles pages de ce noble ouvrage sont peut-être celles d'où le Christ est absent, comme l'admirable illustration du mot de l'apôtre : « Partout où vous serez reçus, entrez en disant : *La paix soit dans cette maison !* » si éclatante de vérité et si touchante de sentiment. En revanche, d'autres, où le cadre à son tour est absent, et où le Christ au contraire

figure seul, sont d'un beau symbolisme et même d'un mysticisme pénétrant. En résumé, le courant religieux et le courant historique se côtoient sans mêler leurs eaux, et quand ils se touchent de trop près, le contraste qu'ils offrent détruit parfois l'unité de l'impression.

Je reviens à l'éducation de Bida pour montrer comment elle agit sur son développement d'homme et d'artiste. L'abbé Régis Bida était un excellent humaniste et il forma son neveu à son image. Après avoir renoncé à recevoir les ordres, le jeune homme revint à Toulouse auprès de sa mère; il y vécut en donnant des leçons de grec et de latin : voilà une préparation qu'ont eue peu de peintres de nos jours! Mais le métier de professeur lui convenait mal. Il eut l'idée de tirer parti du goût et de l'aptitude qu'il avait toujours eus pour le dessin. Il vint à Paris et commença des études sérieuses. Parmi les morceaux qui seront prochainement exposés, on verra une figure de femme drapée, au bas de laquelle il a écrit : « Mon premier dessin d'après nature, 1835. » On la croirait plutôt copiée sur un dessin : elle est d'une correction qui exclut toute liberté. Bientôt il fut admis à l'atelier de Delacroix, où il resta plus de deux ans. Ce fut pour lui la vraie révélation. L'enseignement du maître le domina complètement, non seulement son enseignement technique, mais toute sa façon, si originale, si élevée, et, quoi qu'on en ait parfois dit, si consciencieuse de comprendre l'art. Delacroix, de son côté, prit en affection ce jeune disciple enthousiaste, dont il pressentait les dons, et s'épancha souvent avec lui en causeries qui laissèrent dans l'âme de Bida une empreinte ineffaçable. Il citait comme des axiomes les apophthegmes de Delacroix, il les méditait en travaillant, il jugeait son œuvre d'après les règles qu'il y trouvait. Ce dessinateur, qui s'est d'ordinaire volontairement restreint au crayon ou à la sépia, qui n'a presque pas manié le pinceau et la couleur, a surtout subi l'influence de Delacroix et plus tard de Rembrandt. L'admiration qu'il ressentait pour le vieux maître hollandais était sans borne; aucun travail n'était pour lui plus cher, à la fois plus instructif et plus fécond en délices toujours nouvelles, que de copier quelques-unes de ses œuvres : on trouvera plusieurs de ces admirables copies parmi les aquarelles qui ont occupé et charmé les dernières années de sa vie. Il l'avait toujours étudié avec passion, et c'est à cette étude qu'il a dû en partie les beaux effets de lumière et d'ombre qui donnent tant de charme à plusieurs de ses grandes compositions.

Delacroix était, on le sait, un lettré et un classique. Par là encore il avait de quoi plaire à notre jeune humaniste, qui répéta toute sa



LE DENIER DE CÉSAR.

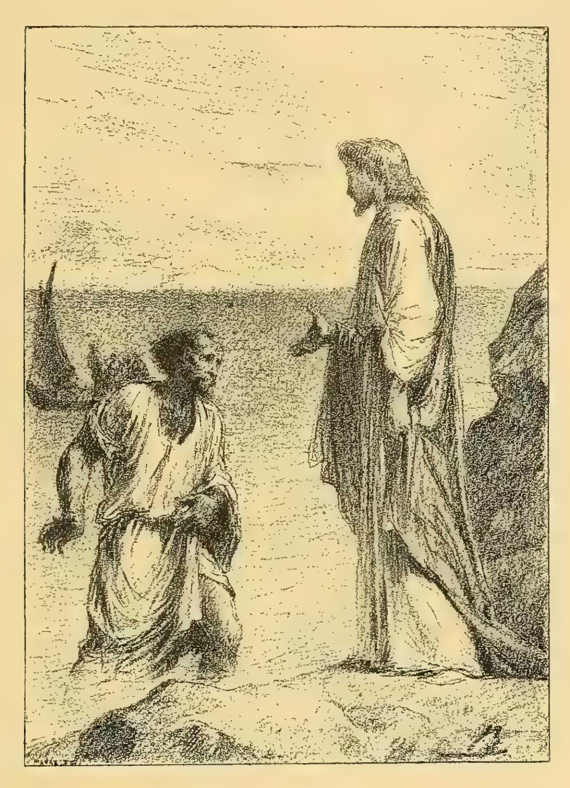
Étude de Bida pour les *Saints Évangiles*.

vie des vers antiques, qui à quatre-vingts ans traduisait en alexandrins le quatrième chant de l'*Énéide*, et qui goûtait par-dessus tout, dans la littérature française, les auteurs du grand siècle dont sa jeunesse avait été imbue. Pourtant il n'était pas, en littérature, aussi exclusif que son maître : il ne se ferma pas au souffle du romantisme, qui alors emplissait l'atmosphère. Il adora Musset, qu'il savait par cœur, et c'est avec une vraie joie qu'il dessina pour son cher poète les jolies illustrations que tout le monde connaît. Bien plus tard, il composa pour les œuvres de Shakespeare une suite de quarante grandes aquarelles, que le public ne connaît pas encore et parmi lesquelles il se trouve de très beaux morceaux. Mais il a peut-être été plus constamment heureux dans son interprétation de Molière, également inédite : là il se sentait en compagnie plus conforme à ses habitudes.

Il savait aussi goûter le moyen âge. Pendant notre séjour à Divonne, je lui avais lu, en en rajeunissant quelque peu la forme, la délicieuse « chantefable » d'*Aucassin et Nicolette*. Il en fut ravi, et trois ans après, comme il était venu s'enfermer à Paris pour y remplir pendant le siège son devoir de garde national, il occupa ses loisirs à en faire non seulement l'illustration, mais une charmante traduction en prose et en vers comme l'original. « On s'étonnera, disais-je dans l'introduction qu'il me demanda d'y mettre, de voir une plume si fine et si savante dans une main qui tient si bien le crayon ; le public hésitera à croire que Bida puisse écrire supérieurement, sous le prétexte qu'il dessine à merveille. Il faudra pourtant bien le reconnaître, et goûter la prose et les doux vers du maître en admirant les compositions qu'il s'est plu à graver lui-même. Le vieux conteur avait fait le texte et la musique de son œuvre ; son imitateur fait le texte et les images : ils sont dignes l'un de l'autre. » Ce ne sont pas les seuls vers que Bida ait imprimés : il a donné deux éditions, mais destinées à ses seuls amis, d'un recueil où on remarque surtout quelques morceaux relatifs à l'art (un notamment sur Michel-Ange), d'un beau sentiment et d'une expression heureuse.

C'est en effet l'art qui, malgré les fenêtres qu'il ouvrait de tous côtés sur le monde, occupa toujours le centre de sa vie. Il connut toutes les idées de son temps, il en fréquenta tous les hommes supérieurs, il s'intéressa à toutes les tendances, si variées, qui se disputèrent les esprits pendant un demi-siècle, mais il ne vécut réellement que dans son art. Spectacles de la nature, entretiens des hommes, impressions des lectures, tout se traduisait pour lui en formes et en

mouvements figurés. Mais à son éducation classique, à son intelligence alerte et cultivée, à son développement littéraire, il devait un trait notable de sa personnalité artistique. Il n'était pas de ceux qui



« PIERRE VA AU-DEVANT DE JÉSUS. »

Étude de Bida pour les *Saints Évangiles.*

ne voient dans le peintre qu'un œil et une main : ce qu'il avait saisi par l'œil, il le transformait par le sentiment, il l'ordonnait par l'esprit, il l'élevait par le style. Au Salon de 1855, le *Réfectoire de moines grecs* avait obtenu un grand succès et, pour la première fois, appelé sur lui l'attention de la presse et du public. « Quant à moi,

écrivait-il, je n'estime pas beaucoup ce dessin. L'exécution seule m'a coûté quelque peine, et je mettrai toujours le mérite de la composition bien au-dessus de celui de l'exécution. » Cela ne l'empêchait pas d'apporter à l'exécution un soin extrême, un travail acharné, une conscience dont les scrupules auraient fait sourire plus d'un « Fa presto ».

Sa seule prétention était la probité artistique; il s'en vantait volontiers et à bon droit, lui qui ne se vantait guère. Il recommençait vingt fois un trait qui ne le satisfaisait pas pleinement, et rien n'était plus instructif que de le voir travailler et de recevoir la confidence des motifs de ses mécontentements ou de ses satisfactions. Mais son idéal était, en copiant la nature avec la docilité d'un écolier et la naïveté d'un Primitif, de la faire servir à rendre une pensée élevée, personnelle, profonde. Il y a souvent réussi, plus que jamais peut-être dans cet incomparable dessin qui représente la prière des Juifs contre le mur du Temple à Jérusalem, qui est d'un saisissant effet pittoresque, et où la vérité frappante des types et des attitudes n'est égalée que par l'intensité du sentiment. Dans bien d'autres compositions son effort a été couronné d'un plein succès ; même quand il n'a pas été aussi heureux, cet effort a toujours eu pour point de départ la plus haute aspiration qui puisse animer un artiste. Aussi ne s'étonnait-on pas de voir chez lui le sentiment de l'art s'unir au sentiment religieux, et sentait-on qu'il exprimait la simple vérité quand il disait : « Je n'ai jamais travaillé d'après nature sans m'être d'abord recueilli quelques instants, et jamais je ne me suis trouvé devant le modèle sans éprouver un battement de cœur, comme si j'allais accomplir quelque chose de sacré. » Par cette conception élevée de son art, il appartenait bien à la génération romantique : il en avait le haut idéal, l'optimisme, la généreuse ardeur, parfois les illusions. Comme beaucoup d'artistes de ce temps-là, il manquait éminemment d'esprit pratique et mercantile; il a été, au point de vue matériel, un très mauvais administrateur de son génie.



TÊTE DE CHEVAL, PAR BIDA.

De sa vie longue et mouvementée, je n'ai connu personnellement que le dernier et paisible tiers. Marié à Toulouse en 1839, il partait en 1843 pour Venise, et se laissait entraîner par des amis jusqu'à Constantinople et en Syrie. Dès lors l'Orient le possédait : il fit en 1850 un séjour en Égypte; en 1855, il accomplit un troisième voyage, le plus long, le plus pénible et le plus fructueux : de Constantinople il alla en Crimée, où il vit les dernières scènes de l'occupation française, puis il parcourut à cheval la Syrie, la Palestine et le Liban, couchant sous la tente, vivant avec les Arabes, dont il a si étonnamment bien compris et rendu l'élégance fine ou la grave dignité. Il revint en Terre-Sainte et en Égypte en 1861, quand il eut formé le projet, qui l'enthousiasmait, d'illustrer la Bible (car il s'agissait de toute la Bible, et s'il se réduisit d'abord aux Évangiles, il a donné plus tard ces beaux commentaires en images de Tobie, de Joseph, d'Esther, de Ruth, et du Cantique des Cantiques). Depuis son second retour d'Orient, il s'était fixé à Paris, allant une fois ou deux par an voir sa famille à Toulouse. Quand sa femme mourut, en 1862, il fit venir son fils et sa fille auprès de lui. Son talent, qui avait été lent à se développer, avait alors atteint toute sa perfection : ce fut surtout au Salon de 1857 qu'il s'imposa à l'admiration générale. Ces années furent les plus productives et les plus heureuses de sa vie : il y exposa ses plus belles œuvres : le *Retour de la Mecque*, le *Réfectoire de moines grecs*, les *Juifs au mur du Temple*, le *Massacre des Mamelouks*, la *Prédication dans le Liban*, l'*Appel du soir en Crimée*, la *Bataille de Rocroi ;* il y composa le Musset et les Évangiles. La célébrité, les honneurs, l'aisance lui arrivaient. Il habitait, place Pigalle, un atelier situé au-dessus de celui où travaillait il y a quarante-cinq ans, où travaille encore son ami Puvis de Chavannes. Là se réunissaient les artistes, les écrivains, les hommes du monde, qui formaient le Paris intellectuel et brillant d'alors. La mort de la jeune Christine et l'achèvement laborieux des Évangiles marquèrent la fin de cette brillante et féconde période.



TÊTE DE CHEVAL, PAR BIDA.

Une seconde période, heureuse et féconde aussi, malgré les fatales crises d'hypocondrie, mais plus tranquille, s'écoula de 1869 à 1882. Bida s'était fixé au pays de sa seconde femme, dans une maison entourée d'un beau parc, située tout au fond d'une des vallées les plus poétiques, mais aussi les plus resserrées des Vosges, à l'ombre des grands sapins droits qui garnissent les pentes raides, et dont le vert sombre s'allie dans une harmonie douce et grave au vert plus clair des prairies et au vert noirâtre des étangs profonds. Il se plut, fatigué des orages de la vie, dans cet asile solitaire, d'une grâce sévère et calmante ; il n'en sortit que pour de rares visites à Paris et quelques voyages en Suisse, en Italie, en Allemagne et en Hollande. Il s'y construisit, en l'appuyant à la maison familiale, un logement composé surtout d'un vaste atelier, qu'il décora avec un goût que sa femme raffinait encore. La vie à deux, partagée entre le travail, auquel il donnait toutes ses journées, et les lectures et les causeries du soir, s'écoula ainsi doucement pendant treize ans. Mais, en 1882, une cruelle maladie enleva Mme Bida à la tendresse et à l'admiration des rares personnes qui avaient pu l'apprécier complètement. Bida ne voulut pas arracher sa vie du sol où elle avait repris racine, où lui était née l'enfant chérie qui réparait la perte cruelle de jadis. Il revint encore plusieurs fois à Paris, où des amis fidèles étaient heureux de lui offrir l'hospitalité ; puis ses visites cessèrent. Il a passé ses trois dernières années dans ce vallon, heureux et serein, ayant enfin désarmé l'ennemi intermittent de son repos, travaillant toujours et produisant encore, surtout comme copies, des œuvres de premier ordre; il s'était même mis, dans les tout derniers temps, à tenter un art nouveau pour lui : il modelait avec un succès qui l'amusait. Six mois avant sa mort, il voulut aller revoir « ses maîtres », et, bravant la fatigue d'un long voyage, il retourna à Dresde, où il tenait à achever une copie d'après Rembrandt, commencée six ans auparavant. Ce fut une grande joie. Peu de temps après son retour, il terminait un grand dessin, les *Danaïdes*, qu'il montrait aux siens en disant : « C'est mon testament de peintre. » Il était donc préparé à la mort et l'attendait avec sérénité. Le dernier jour de 1894, comme il travaillait, avec son application accoutumée, à changer, d'après le modèle qui posait devant lui, l'attitude qu'il avait donnée à un personnage dans cette composition, il se sentit pris d'un accès de fièvre. Pourtant il acheva sa retouche, mais, cela fait, il se leva péniblement du vieux fauteuil où il ne devait plus s'asseoir. Le surlendemain, sans lutte ni souf-

france, il expirait dans les bras de sa fille. Il avait plus de 81 ans.

Malgré ses succès incontestés auprès des amateurs et de la critique, Bida n'avait jamais gagné beaucoup d'argent et avait toujours eu de lourdes charges; la fortune modeste que lui apporta sa seconde femme se trouva fort réduite, à la suite de la guerre de 1870, qui, douleur plus amère, sépara de la France sa patrie d'adoption. Il a pu tout juste, grâce à des arrangements de famille, vivre ses dernières années à l'abri du besoin. Il ne laisse, comme fortune et pour payer des dettes lentement accumulées, que les dessins et les aquarelles qui garnissaient son atelier de Bühl. Je n'ai pas la compétence voulue pour parler de la valeur artistique et vénale de ces œuvres : d'autres plus autorisés se chargeront de les recommander au public; elles s'en chargeront surtout elles-mêmes. J'ai seulement voulu répondre à un appel qui m'avait touché, en notant ici quelques-uns de mes souvenirs sur un homme que j'ai aimé pendant vingt-six ans et qui m'a de prime abord et toujours témoigné une vraie amitié : il m'apparaît comme un des types les plus purs et les plus complets de ce que furent, vers le milieu de ce siècle, les meilleurs d'entre nos artistes ; sa personnalité a charmé et attaché tous ceux qui l'ont connue, et son œuvre gardera sa place aux premiers rangs de la grande œuvre artistique de la France.

GASTON PARIS.





CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

EXPOSITION DE MAITRES ANCIENS A LA ROYAL ACADEMY

Cette exposition est la vingt-sixième de celles qui se sont succédé régulièrement depuis l'hiver de 1869-70, et, malgré une certaine infériorité des tableaux italiens de la Renaissance, il faudra la compter parmi les plus intéressantes de cette longue série.

Velazquez, Rubens, Rembrandt et les autres Hollandais y sont représentés par des œuvres de qualité exceptionnelle, et l'école anglaise s'y maintient bravement même à côté de ces voisins écrasants, avec une suite de portraits et de paysages d'un charme auquel les plus sévères essaieraient en vain de se soustraire. On a eu l'heureuse idée de joindre à la collection de tableaux une série d'objets d'orfèvrerie, de bijoux ouvragés et émaillés, de petits bronzes, médailles et plaquettes, de camées et pierres gravées, appartenant pour la plupart aux xve et xvie siècles, série qui, sans avoir des proportions considérables, contient certaines pièces capitales provenant, et c'est tout dire, des collections de S. M. la reine d'Angleterre, de lady Wallace, lord Rothschild, lady Rothschild, sir J. C. Robinson, sir A. Wollaston Franks (du Musée britannique), M. S. Salting, et lord Battersea.

Pendant plusieurs années de suite nous avons eu à nous plaindre de la qualité douteuse d'une partie des tableaux italiens qu'on envoie à Burlington House, surtout si on les compare aux œuvres éblouissantes des autres écoles qui d'année en année, sans intervalle ni diminution, se pressent dans les salles de l'Académie. Si on recherche les causes de cette infériorité relative où se trouve l'art italien dans l'exposition pour ainsi dire officielle d'un pays qui, malgré les grandes pertes qu'il a subies, possède encore tant de richesses, il faudra avouer que les possesseurs d'œuvres célèbres des écoles italiennes de la grande époque se montrent quelque peu effarouchés par les audaces de la critique récente, audaces du reste bien légitimes, puisqu'elles reposent sur des études plus sérieuses et plus suivies que celles qu'on avait consacrées jusqu'ici à l'art italien, mais qui ne laissent pas de causer des surprises pénibles aux collectionneurs, héritiers ou acquéreurs de tableaux dont la réputation, consacrée par le temps, semblait inattaquable.

La salle réservée d'ordinaire aux primitifs italiens, néerlandais et allemands a été envahie en partie, cette année, par les peintres du xviie et même du xviiie siècle.

La plupart des œuvres de l'école florentine ne méritent guère qu'on s'arrête à les discuter. Une *Vierge avec l'Enfant* (à M. Charles Butler), attribuée trop témérairement à Andrea Verrocchio lui-même, n'est qu'un bon morceau de son école. La parenté est indiscutable entre ce panneau et les deux intéressantes œuvres que nous possédons à la *National Gallery* ainsi que les panneaux traitant le même sujet au musée de Berlin et au musée Staedel de Francfort, et le *Voyage de Tobie* à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Toutes ces Saintes Familles, aux surfaces polies, aux ombres jaunâtres, ont l'air d'avoir été copiées sur des originaux de bronze, tant le relief en est sculptural et accentué.

La minuscule *Sainte Famille* de Fra Bartolommeo (à miss Henriette Hertz) est un véritable bijou, digne d'être classé avec les petits panneaux de style identique du Musée des Offices. Le peintre prouve ici qu'il possédait le secret de faire grand en petit. Nous avons la preuve, dans l'exquis petit triptyque portatif du musée Poldi-Pezzoli de Milan, que son confrère et collaborateur Mariotto Albertinelli avait emprunté ce secret à son ami, auquel on attribue encore à tort cette œuvre si délicate et si personnelle. Un portrait fort intéressant et fort difficile à classer est celui d'Alberto Pio di Carpi (à M. L. Mond), que le Dr J. P. Richter attribue, en s'appuyant sur des raisons sérieuses, à Baldassare Peruzzi. Le fond, un paysage orné de petits personnages et de constructions d'un style quasi classique propre à ce curieux peintre, parle pour lui. Le portrait représentant un jeune homme au teint olivâtre, aux cheveux d'un blond roux, semble d'un peintre qui a subi l'influence des écoles du nord de l'Italie, probablement de celle de Milan. Le savant critique allemand fait remarquer que Peruzzi, dans les premières années du siècle, avait des rapports intimes avec Cesare da Sesto. Comme appartenant à l'école de Léonard, il convient de signaler une belle *Sainte Famille avec saint Jean* de ce peintre inégal qui s'appelle Marco d'Oggione, puis une très curieuse répétition de la *Vierge au coussin vert* de Solario qui est au Salon carré du Louvre. Au fond, à la place du paysage caractéristique que l'on connaît, saint Joseph travaillant à son métier de charpentier. L'exécution de cette belle répétition est si solide, si serrée, qu'on pourrait la croire de la main du maître milanais lui-même, s'il n'y manquait cette suavité exquise qu'on admire dans l'expression de la Madone penchée sur l'Enfant divin. On a attribué, selon nous avec raison, au peintre de Pavie, Pier Francesco Sacchi, dont l'œuvre la plus connue est cette grande composition *les Pères de l'Eglise* conservée au Louvre, un *Saint Paul*, de grandeur naturelle (à M. L. Mond), œuvre dure et criarde de couleur, mais néanmoins d'un aspect grandiose.

Curieuse, surtout à cause de la signature authentique MICHAEL JOHANNES BONO VENETUS, est une *Vierge avec l'Enfant* (à Sir Frédéric Leighton); elle n'a plus cet éclat d'émail qui distingue le tableau d'autel du même peintre (également signé) à l'Académie de Venise.

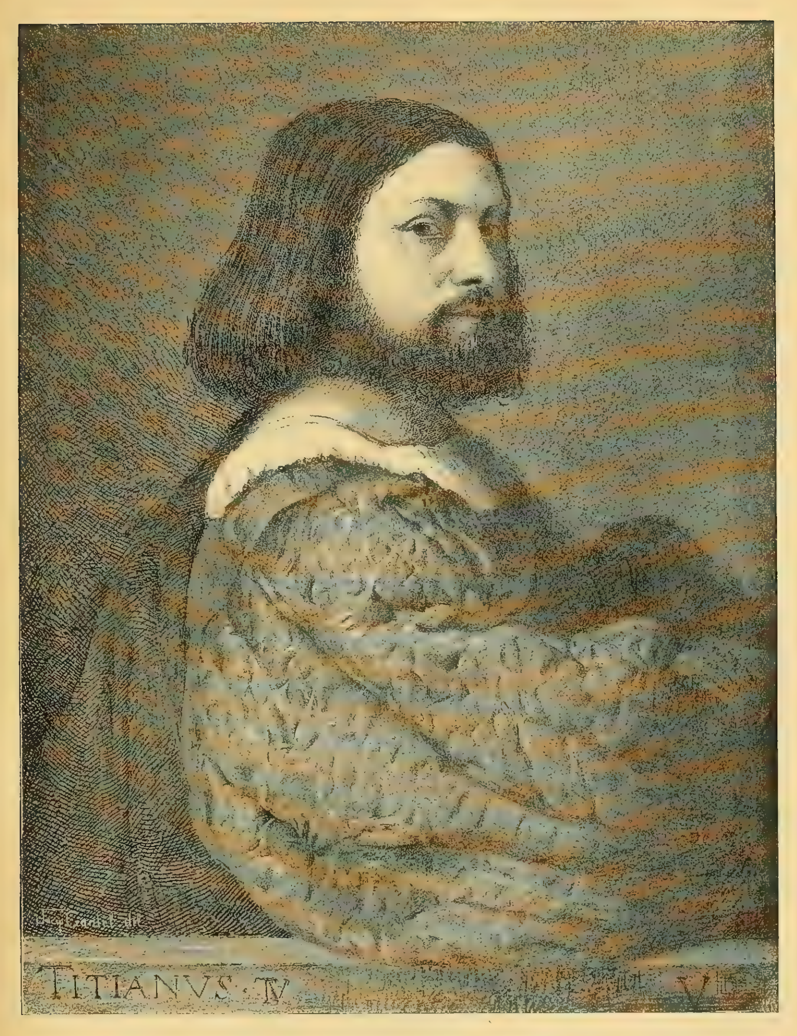
Il n'y a pas en Angleterre d'œuvre aussi importante du grand maître de Vicence, Bartolommeo Montagna, que cette curieuse *Résurrection* (au comte Ashburnham). C'est un tableau d'autel peint sur une toile très fine, comme certains autres Montagna, comme la plupart des Mantegna de la dernière période, et le Cima de 1489 du Musée de Vicence. On ne peut guère admettre que Montagna ait été directement influencé par le Squarcione et son école, et cependant le groupe principal du Christ ressuscité avec la Madeleine paraît avoir été inspiré par Padoue : c'est la

partie la moins réussie, la plus pauvre de l'œuvre. Le saint Jérôme et le saint Jean-Baptiste, qui occupent des niches à droite et à gauche, comptent au contraire parmi les plus nobles créations de ce maître austère, mais vibrant et passionné. Un tableau d'autel, *la Vierge avec l'Enfant, deux saints et un donateur* (au comte Ashburnham) est attribué à Giovanni Bellini ; on y voit en effet un *cartellino* portant la signature usuelle avec la date 1505. C'est tout au plus, cependant, un tableau d'école médiocre, mais néanmoins intéressant par une certaine personnalité accentuée qui s'y révèle. Il ne saurait être de la main d'un peintre très rapproché du grand chef d'école. Un délicieux petit paysage tout ensoleillé, provenant de la même collection, est attribué au Giorgione. L'auteur en est certainement un peintre qui a étudié de près les paysages de Giovanni Bellini et de Cima, mais ce n'est pas Barbarelli ; car le petit panneau n'a rien de commun avec les paysages, de genres très divers du reste, que nous connaissons dans ses œuvres authentiques.

Le plus beau tableau vénitien de la collection, et le seul, peut-être, qui soit de premier ordre, est le soi-disant *Arioste* par le Titien, provenant de la collection du comte Darnley. D'après le costume et la chevelure encore longue du personnage, ce portrait doit être placé dans les premières quinze années du XVIe siècle, et la conception, l'ordonnance en sont encore toutes giorgionesques, rappelant les portraits de Barbarelli à Berlin et à Buda-Pesth, et de plus près encore, comme pose, le célèbre *Violoniste* du palais Sciarra, attribué à Raphaël, mais restitué par Morelli à l'élève de Giorgione, Sébastien del Piombo. Malheureusement, la figure du personnage dans le beau portrait de lord Darnley a beaucoup souffert par suite de nettoyages. Là où le Titien se montre encore dans toute sa splendeur, c'est dans le riche costume sombre aux manches luisantes de satin gris foncé tournant au noir. Nous ne nous arrêterons pas à discuter les autres toiles attribuées au maître de Cadore, car aucune n'a le droit de porter son nom auguste, et moins que toutes les autres ce grand paysage avec figures, *Jupiter et Antiope* (au duc de Westminster). Une toile d'un effet fort décoratif, dans le genre de Palma Vecchio, représente *Mars et Vénus* dans un paysage (à M. Val. C. Prinsep) ; il y manque cependant la vigueur et la finesse de couleur propres au grand maître vénitien. S'il fallait trouver un nom qui convînt à ce tableau, nous préférerions celui de Cariani, sans avoir cependant la certitude que l'œuvre soit de lui. Une grande *Adoration des Bergers* (à Eudoxie, comtesse de Lindsay), attribuée au Tintoret, est certainement de l'un des Bassan.

Les primitifs flamands et allemands offrent moins de morceaux de choix que les années précédentes.

Un portrait dénommé *Charles le Téméraire* et attribué à Roger van der Weyden (à M. Robert Jackson) appartient, selon nous, à l'école bourguignonne sous l'influence flamande. Il n'est pas sans une certaine analogie avec le beau portrait de l'Académie de Venise, également donné à l'illustre maître flamand. Un grand panneau : *La Mort de la Sainte Vierge en présence des apôtres* (au Dr J.-P. Richter), est intéressant comme étant de la main de Hans Holbein le vieux, qui est à peine représenté, comme peintre, en dehors des musées allemands. Un très beau *Portrait d'homme* du maître de Cologne Bartholomæus Bruyn, le montre encore sous l'influence du *Maître de la Mort de Marie*. Il vient, avec un intéressant *Portrait d'homme*, par Christophe Amberger d'Augsbourg, de la riche collection de M. E. Salting. Deux portraits de l'école française du XVIe siècle, l'un au comte



PORTRAIT DE L'ARIOSTE (?), PAR LE TITIEN.

(Collection du comte Darnley.

Ashburnham, l'autre à M. Donaldson, sont naturellement attribués à François Clouet, mais n'offrent ni l'un ni l'autre cette finesse exquise, ces ombres claires et transparentes que nous trouvons dans les quelques œuvres admises comme étant sûrement de sa main.

Rubens s'est rarement montré plus grand peintre que dans la *Sainte Famille* appartenant au duc de Devonshire. D'abord l'œuvre est, malgré ses grandes dimensions, entièrement de sa main, puis la couleur en est magnifique, ardente, flamboyante même, et cependant fondue dans une harmonie d'ensemble par les tons dorés des ombres et des demi-teintes. Toutefois, le sentiment religieux manque absolument dans cette belle œuvre d'apparat, qui est aussi peu émouvante qu'une des trop parfaites toiles d'Andrea del Sarto. Pour mettre en éveil la fougue de Rubens, il fallait une scène plus passionnée du grand drame sacré, ou un de ces incidents de la vie de saint François d'Assise qu'il savait rajeunir par des élans sublimes.

Une autre toile de dimensions encore plus considérables est l'*Ixion avec Junon* (au duc de Westminster). C'est une de ces froides et peu intéressantes scènes mythologiques, dont la composition appartient sans doute au maître lui-même, mais dans l'exécution desquelles la part la plus considérable revient aux élèves. Là où on le retrouve dans toute la liberté, dans toute la fougue de son invention première, c'est dans l'*Entrée triomphale de Henri IV à Paris* (au comte Darnley), esquisse terminée pour l'immense toile qui, noircie et endommagée, se trouve au musée des Offices. Nous n'avons pas cette année de portraits de van Dyck, chose rare à l'Académie; mais voici, en revanche, une grande page mythologique et symbolique, *le Temps coupant les ailes de l'Amour*, à sir J.-E. Millais, qui nous intéresse tout en nous laissant bien froids. Un grand tableau de Jordaens (au duc de Devonshire) représente, avec la puissance et la brutalité qui lui sont ordinaires, un gentilhomme et une dame de race flamande. De composition il ne peut être question ici, car les deux personnages, quoique portraiturés sur la même toile, ne sont guère autrement reliés l'un à l'autre; mais Jordaens rachète tout par la sève, par la joie de vivre qui débordent chez lui.

Dire que le duc de Westminster a envoyé à Burlington House sa belle série de Rembrandt, c'est constater que le grand maître hollandais y est admirablement représenté. Dans cette magnifique paire de portraits, datant l'un et l'autre de 1643, le *Fauconnier* et la *Dame à l'éventail* (qui ne doit pas être confondue avec la *Femme à l'éventail* de Buckingham Palace, datant de 1641), Rembrandt a recherché la vie, la jeunesse, la splendeur, plutôt que le caractère. La tête du jeune fauconnier, aux longs cheveux d'un blond ardent tombant sur les épaules, est merveilleuse d'éclat et de délicatesse. Non moins surprenant est le portrait de sa compagne, une jeune dame dans tout l'épanouissement de sa fraîche beauté, qui ressemble d'assez près à Saskia, sans qu'on puisse la confondre avec elle. On ne trouve aucune mention de ces toiles dans le catalogue faisant partie de la grande biographie de M. Emile Michel (édition anglaise), mais il en est question dans les *Holländische Studien* du Dr W. Bode. Si l'on ne savait combien les œuvres de Rembrandt semblent sortir quelquefois, comme style et comme facture, de leur ordre chronologique, on s'étonnerait de trouver aussi blafard dans les chairs, aussi noir dans les ombres le coloris de ces deux autres portraits, *Claas Berchem* et *la Femme de Claas Berchem*, datant l'un et l'autre de 1647. Ils sont cependant étonnants de

caractère et de vérité. Une autre œuvre du plus haut intérêt est la petite *Visitation* de 1640, remarquable surtout par l'originalité du point de vue, qui paraît naturelle chez Rembrandt, mais qui chez un autre serait audacieuse.

Comment l'heureux possesseur d'aussi belles choses a-t-il pu envoyer à l'exposition, sous le même nom, le petit panneau *Rembrandt en costume de soldat*, qui n'est ni du maître ni même d'un de ses bons élèves? On attribue à Rembrandt et à Téniers (!) un grand paysage avec figures, éclairé par un ardent coucher de soleil. Mais, là aussi, il convient d'écarter résolument le nom du chef d'école hollandais. Dans le grand *Château de Téniers* (au duc de Westminster) par ce même peintre, nous ne retrouvons plus au même degré ni l'exécution vibrante, ni la finesse argentée du ton qui nous charment dans les paysages de la même famille, mais de moindres dimensions.

Voici une toile qui, sans être de premier ordre, peut compter parmi les raretés de l'exposition. C'est un portrait de grandeur naturelle désigné comme celui de la señora Alcida van Wassenaar (!) et attribué avec raison à Gérard Terburg. On hésite d'abord à l'admettre comme tel, n'étant point habitué à voir l'artiste traiter le portrait dans ces dimensions, mais les fins tons grisâtres des chairs, les reflets du satin blanc, le pourpre des velours, duveté comme une pêche, parlent hautement pour lui. On a vu de plus beaux van der Helst que le grand *Groupe de famille* provenant de la collection de lady Wallace : malgré le modelé si soigné et précis des figures, il paraît plat et sans enveloppe à côté des autres toiles de la grande école hollandaise. C'est un Gabriel Metsu de premier ordre et des plus connus que la *Dame écrivant une lettre*, appelé aussi, croyons-nous, *le Jaloux;* il provient aussi de la célèbre collection de Hertford House. Si nous ne nous arrêtons pas aux Jacob van Ruysdaël, aux Albert Cuyp, aux Wouvermans, aux van Ostade, aux Gérard Dow, aux Aart van der Neer, aux Willem van de Velde, ce n'est pas que l'exposition ne contienne d'importants spécimens de ces maîtres, mais, en vérité, que dire de nouveau sur des œuvres si universellement appréciées ?

Il convient cependant de signaler le Paul Potter, d'une qualité particulièrement exquise (portant la date 1647), que le duc de Westminster a envoyé de Grosvenor House, et, comme rareté, un *Cavalier et sa dame* (à M. H. Pfungst) par le peintre peu connu encore W. C. Duyster, qui fut, paraît-il, l'élève de Codde et s'approcha aussi de très près de Ducq. Une merveille de l'art du XVII[e] siècle est la marine *Mer calme* de Jan van de Capelle (à M. James Knowles). Willem van de Velde ne sut jamais parcourir avec cette fine entente des tons la gamme des gris argentés, ni imprégner d'une poésie aussi douce une simple vue de la côte hollandaise.

Parmi quatre toiles attribuées à Velazquez, il y en a deux authentiques et importantes. De Buckingham Palace provient un portrait en pied, l'*Infant Don Balthasar Carlos*, debout, vêtu d'un riche costume et portant une belle armure. La tonalité dominante est le rouge cramoisi; le grand rideau qui encadre à moitié la figure du jeune prince est d'un rouge tournant au pourpre, et un drap rouge recouvre aussi la table placée à droite. Malgré cette richesse inusitée de la couleur, le tableau est loin d'être un des plus puissants du maître. Certaines parties des accessoires paraissent même trop faibles pour être de sa main. Bien supérieur, à notre avis, est l'autre portrait de ce même don Balthasar Carlos, debout sur le penchant d'une sierra, en costume de chasse, entouré de ses chiens (au marquis de Bristol); sorte de réplique avec variantes du tableau de Madrid, qui montre l'infant à l'âge de six

ans, en *cazador*. Ici, le petit prince a trois chiens de chasse à ses pieds; là-bas, il n'en a que deux, et de plus il y porte autrement son petit fusil de chasse; là, un chêne, placé au premier plan, le couvre à demi de son ombrage, tandis qu'ici la sierra toute nue s'étend à perte de vue derrière lui. Il est impossible, en face de la toile prêtée à l'Académie royale, de penser à un autre peintre qu'à Velazquez. Rien de plus admirable que la vue sur la montagne morne et nue, toute en tons gris bleuâtres, et que la lumière tempérée et unie qui enveloppe et éclaire si délicatement la figure du petit chasseur. Chose curieuse, on ne trouve nulle mention, dans la remarquable biographie de Carl Justi, de cette importante page de l'art espagnol; on sait cependant que le savant et sympathique écrivain connaît son Velazquez à fond et l'a poursuivi surtout dans les collections anglaises.

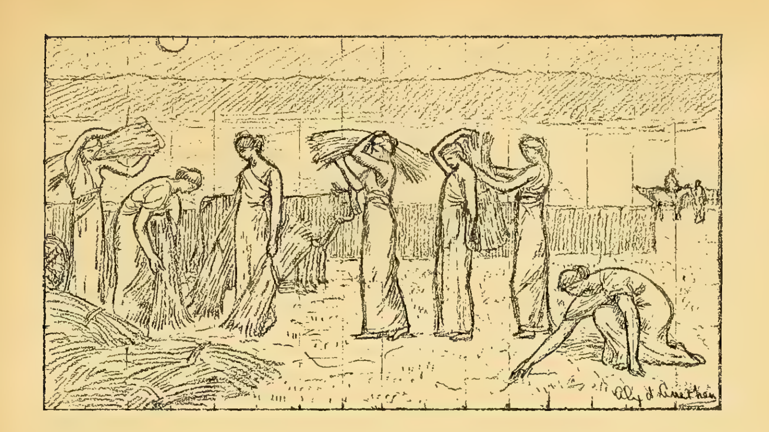
CLAUDE PHILLIPPS.

(*La fin prochainement.*)



Le Gérant : ROUX.

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET Cie.



LES SALONS DE 1895

Dans la bataille des idées au XIXe siècle, les esthétiques ont pu se combattre, les réactions se suivre, les générations se succéder. Tour à tour, avec le même emportement, classiques, romantiques, naturalistes en sont venus aux mains pour attaquer ou défendre la cause de la tradition, de la poésie, ou de la vérité. La victoire définitive n'est demeurée à aucun parti, et quelle eût été, d'ailleurs, la valeur d'un triomphe marquant au progrès de l'esprit un terme d'arrêt? Conservons tout de même le souvenir de luttes qui ont montré le génie français souple, vivace et plus ardent à s'émanciper à mesure qu'il se déliait des entraves. Chacune s'est produite au nom d'une liberté nécessaire; chacune a affirmé et servi un besoin grandissant d'indépendance. Examinées dans leur ensemble, elles contiennent encore une leçon de haute portée : elles s'accordent à dénoncer le danger des systèmes préconisant une source d'inspiration exclusive; elles avertissent que toute doctrine est vaine qui prétend tracer aux inventeurs un champ limité et fixer des règles au génie; d'elles enfin nous avons appris que restriction signifie atteinte au libre arbitre et que, s'il faut un critérium de certitude à nos jugements, hors l'individualisme, rien n'est apte à le fournir.

I

Sans s'aventurer dans les ténèbres d'un passé lointain, la destinée du naturalisme peut être proposée en exemple. Son action, qui dure encore, défend toute conclusion sur le prix de l'apport, sur l'avantage des franchises conquises; mais déjà l'examen des origines et des tendances relève de l'histoire. Elle dira que le véritable précurseur de l'école, en ce siècle, fut Louis David et que la revendication des droits de la vérité se trouve incluse — la préface de *Cromwell* en témoigne — dans le programme du romantisme. Programme large et libéral, trop vaste pour être rempli, trop élevé pour ne pas être altéré dans son sens initial et que l'incompréhensivité devait ridiculement faire aboutir à la recherche voulue du pittoresque, à la figuration mal informée d'une époque. Plutôt que de se courber sous le joug d'une convention, l'esprit français s'insurge; il en appelle à ce qui l'entoure; il oppose aux fictions du passé le réel, le présent. Quel dommage que la tourmente révolutionnaire ne veuille pas édifier, mais saper et détruire! On excommunie la foi ; on s'empresse à prononcer les déchéances. Mortes la poésie, l'imagination, et pour toujours abolies les suggestions demandées au drame des lettres ou de l'histoire! Un nouveau dogme est fondé, bientôt intolérant et proscripteur à son tour; l'œuvre d'art devient « le constat de l'état physiologique d'un peuple », selon Taine, et d'après Zola « un coin de la création, vu à travers un tempérament ». « L'homme et la nature, voilà le point de l'universalité d'où il est *enjoint* au peintre de tirer la substance et la matière de son œuvre. » Ainsi l'humiliation d'une contrainte ne fut épargnée que pour infliger, à brève échéance, l'opprobre d'une autre servitude; le romantisme décadent avait réclamé les tumultes de l'âme, les évocations rétrospectives; le naturalisme allait parquer l'invention dans le domaine du tangible, du matériel, décréter qu'il n'était point de salut hors la vérité.

Et quelle est cette vérité? Non point celle qu'Alfred de Vigny définit « l'âme de tous les arts, un choix des signes caractéristiques dans toutes les beautés et toutes les grandeurs du vrai visible, une somme complète de ses valeurs », c'est la vérité qui ne se préoccupe que du fait brutal « sans en comprendre l'importance relative et sans en noter les répercussions », c'est la vérité littérale, extérieure,

immédiate qui requiert la sensibilité de la rétine, la justesse et la docilité de la main, mais répudie comme néfaste l'intervention de l'esprit, comme inutile le contrôle du goût. De hautes intelligences, des critiques à la vision singulièrement pénétrante et divinatrice, MM. Edmond et Jules de Goncourt, pressentirent d'emblée à quels errements serait fatalement conduit l'art réaliste. Dans leur curieux libelle, la *Peinture à l'exposition de 1855*, ils prêtent à la doctrine cette ironique définition d'elle-même : « Je ne suis ni une foi, ni une idée; je suis la vérité! J'ai défendu l'imagination à vos yeux, à vos crayons, à vos pinceaux : la nature c'est moi! Vous lui prêtiez, vous la pariez : je la déshabille. Vous cherchiez : je rencontrais. Vous aviez des dédains, vous, et vous autres des dégoûts : tout est, tout a le droit d'être. Je ne fais pas de tableaux, je les ramasse. La création est responsable de mes toiles. Vous étiez peintres : gloire à moi! Je suis chambre noire! »

Hélas, les deux frères ne furent que trop lucides et leur prétendue raillerie ressembla fort à un oracle. « *La vie de tous les jours est la matière de votre observation : nous ne supportons pas les rêveurs : représentez uniment ce que vous avez sous les yeux*, » tel est le commode et extraordinaire mandement auquel se rendirent en hâte les sténographes et les virtuoses du trompe-l'œil, les pauvres d'esprit, délivrés de la peine de penser et de l'embarras de choisir. Par les fenêtres ouvertes sur la réalité, se succédèrent, pêle-mêle, des faits divers, instantanément fixés tels quels, grandeur nature et ressemblance garantie. L'art devint miroir, et des Salons on eût dit un recueil de vastes photographies enluminées. Il n'en fallut pas davantage pour crier à la merveille et proclamer le triomphe du Moderne. Illusion et leurre, de confondre de la sorte le Moderne avec la mode et de croire à une possible rénovation de l'art par la copie servile, superficielle d'un épisode de vie pris au hasard, dépourvu de caractère comme de portée[1] ! Mais le Moderne, d'après Baudelaire (auquel revient d'avoir mis le terme en honneur), c'est « l'éternel du transitoire » ; « Il offre plus que les mœurs, plus que la vie qui passe, il contient du grand, de l'épique, du gigantesque, de l'homérique », lit-on dans *Manette Salomon*, et les Goncourt ajoutent : « Le beau d'aujourd'hui est enveloppé,

1. « On doit discuter et contester la théorie des artistes réalistes, théorie qui semble pouvoir être résumée par ces mots : *Rien que la vérité, toute la vérité*, dit Guy de Maupassant dans la préface de *Pierre et Jean*. *Un tri s'impose* et, si le réaliste est un artiste, il cherchera non pas à montrer la photographie banale de la vie, mais à en donner une vision plus probante que la réalité même. »

enterré, concentré ; il faut, pour le découvrir, l'analyse, et peut-être des procédés de physiologie nouveaux. » Remarque essentielle et pourtant méconnue ! Nul ne saurait, à sa guise, s'improviser peintre du contemporain, et la méthode ingénue, enseignée pour tenir le rôle, n'est peut-être pas aussi peu faillible qu'on le voulut prétendre. En bornant l'art à la reproduction du milieu, les adversaires du romantisme espéraient anéantir avec l'idéal l'idée, consommer le divorce entre la matière et l'esprit; or, jamais l'emploi des facultés cérébrales ne fut aussi impérieusement requis. Rendre la physionomie d'une époque, non point dans ses vains dehors, mais avec sa signifiance intime, exige, en plus des dons de métier, le privilège d'une intuition rare, un discernement apte à éliminer l'accessoire, à dégager le caractéristique; alors, seulement, l'artiste parvient à capter dans son œuvre l'âme fugitive d'un temps.

Quelques prédestinés, auxquels les qualités nécessaires se trouvèrent par exception dévolues, surent y parvenir, confesser l'humanité ambiante et synthétiser son geste. Mais, parmi ces élus, en est-il qui aient consenti à mettre en interdit l'Idée selon les prescriptions de la charte réaliste? Je ne l'imagine guère. Courbet, sera-t-il répondu? En conscience, nul art ne reflèta moins l'image du temps, nul ne s'emprunta davantage au passé. « Ses toiles montrent surtout des qualités qui s'apprennent dans les musées, constate Jules Breton [1], et Courbet prit la livrée du Louvre pour professer ses prétendues doctrines, comme l'autre avait revêtu la livrée des Tuileries pour prêcher les idées révolutionnaires. » Est-ce Jean-François Millet, tout imbu de mysticisme, Millet, qui avouait « n'avoir rien pu faire d'après nature », qui voulait « l'expression avant tout », et écrivait dans quelqu'une de ses lettres, pareilles aux lettres du Poussin : « Un livre ancien ne peut-il pas vous remuer, vous inspirer, et où seraient les tableaux des *Croisés à Constantinople* et la *Barque du Dante* si Delacroix avait été contraint de représenter la *Prise du Trocadéro* ou l'*Ouverture des Chambres?* » Est-ce même Manet, abstracteur de modernisme, fasciné par la lumière, faisant surgir ses modèles comme des apparitions et si peu inféodé à la théorie de Courbet qu'il signe le *Christ aux Anges*, illustre l'*Après-midi d'un faune*? Non certes! Les deux peintres les plus naturalistes, si on les juge d'après leurs « nus » seuls, ceux qui ont aimé la forme pour elle-même, de l'amour le moins cérébral, le plus païen et

1. *La vie d'un artiste*, p. 181.

le plus sensuel, ce sont à coup sûr J.-A.-D. Ingres et H.-G.-E. Degas. Cette classification n'a pas été proposée, qu'elle se trouve chez l'un et l'autre démentie, dès le premier examen, par la contre-partie de l'œuvre : l'intellectualité s'impose des admirables portraits dans lesquels Ingres a défini la bourgeoisie, où il a prouvé une compréhension peut-être lente, laborieuse, mais intégrale de toute une classe. Vers d'autres milieux évolua l'étude de M. Degas; son enquête, vouée au peuple et au *high-life*, est celle d'un psychologue autant que d'un peintre; les scènes de mœurs théâtresques, sportives, ouvrières ou marchandes qu'on lui doit, découvrent, à force de pénétration, l'au-delà du contemporain, dégagent le fantastique du réel, et de là vient leur extraordinaire beauté. En somme et de toute évidence, les peintres sociaux n'abdiquèrent pas plus que les romantiques la volonté de se replier sur soi-même et de soumettre le concept à l'épreuve du raisonnement; leur méditation put se tourner vers un autre objet; elle ne fut ni moins certaine, ni moins profonde...

Retenez maintenant quelle évolution fut celle du paysage. Les impressionnistes se forment à l'école des maîtres de 1830, le point est hors de conteste aujourd'hui; mais leur dévotion à l'éternel modèle n'est plus la dévotion calme, réfléchie de Théodore Rousseau et de Diaz; plutôt que de reproduire de sang-froid et dans leur littéralité de durables spectacles, ils s'éprennent des plus passagers effets, des mirages et des harmonies, et leur enthousiasme, qui atteint au lyrisme, convie à la somptueuse et éblouissante féerie des diaprures et des ensoleillements. On les a rapprochés des *parnassiens*, sans doute parce que le panthéisme leur est une foi commune, et qu'ici et là l'importance, la richesse, l'éclat vibrant des moyens d'expression est extrême. De toutes manières, nous voici loin du terre à terre réaliste! Entre Claude Monet et Courbet s'élèvent toutes les différences qui séparent Leconte de Lisle de Champfleury. L'ignorance et le parti pris seuls persisteraient à rendre tributaire du matérialisme le peintre de l'immatériel et de l'impalpable, le légitime héritier de Turner l'illuminé et du divin Corot, Claude Monet, que son œuvre montre de plus en plus attiré vers les exaspérations et les paradoxes de la lumière, vers le surnaturel de la nature.

II

Ainsi, de valables artistes purent s'inspirer de la société, de la mer ou des champs et s'attester quand même philosophes, poètes, dans le temps où la *majorité compacte* d'Ibsen, entraînée par la parole des rhéteurs, préférait la lettre qui tue à l'esprit qui vivifie et acceptait l'abdication de la personnalité. Pour la masse, l'ère s'ouvrit du réalisme laïque et obligatoire ; une congrégation de l'index prohiba tous les genres, « sauf le paysage, le portrait, le tableau de mœurs », et par M. Émile Zola, Corot fut décemment prié « de tuer une fois pour toutes les nymphes dont il peuplait ses bois et de les remplacer par des paysannes. » Ce n'est pas assez du bagne de l'idéal ; certaines couleurs, certaines tonalités sont tenues pour suspectes et frappées d'anathème. Aussi bien, la mesure est comble et chacun se sent pris de dégoût, de lassitude et d'écœurement. Patience ! des excès mêmes de l'oppression viendra le salut. Ces preuves accumulées de notre néant, cette montre de l'humaine déchéance, cette mise à nu de la créature pantelante provoquent le désir de s'évader par moments du terrestre, et de chercher ailleurs un refuge ; elles exigent d'espérer en des destinées autres, meilleures ; elles réclament, pour alléger le faix de notre misère, les promesses de la foi et les illusions du rêve. Aux instances de cette requête la réaction se produit, l'œuvre d'affranchissement s'accomplit ; une à une tombent les barrières qui limitaient le domaine de la pensée et dérobaient le ciel ; le séquestre de l'imagination prend fin ; on libère les condamnés aux travaux forcés du *plein air* et sur notre détresse, dans l'intérieur clos, la pénombre de Carrière peut jeter son voile, étendre sa paix et son mystère.

Jamais le bienfait du mensonge ne s'imposa aussi impérieux qu'à l'instant où l'on vit la poésie sortir victorieuse du redoutable combat. Contre elle rien n'avait pu prévaloir. Dès longtemps, alors que le réalisme assurait avoir converti toutes les consciences, plié tous les talents à sa loi, des peintres s'étaient rencontrés en chaque pays, sous les plus diverses latitudes, pour infliger à cette suprématie illusoire l'affront du plus formel démenti, pour exprimer ce besoin d'infini, ancré au plus profond de notre âme et qui ne saurait sombrer qu'avec elle. C'étaient les préraphaélites en Angleterre, Arnold Böcklin en Suisse, Max Klinger en Allemagne ; en France, Puvis de Chavannes et Gustave Moreau.

« Symbolistes, saluez votre maître », s'exclame M. E. Melchior de Vogüé, et il désigne M. Puvis de Chavannes. On ne saurait découvrir avec plus de certitude une ascendance, ni plus logiquement rattacher au passé une évolution née d'un besoin imprescriptible d'affranchissement et de la fidélité à des aspirations traditionnelles. Ni le fond de la doctrine, d'une primitive simplicité, ni le terme même de symbolisme ne doivent embarrasser l'esprit ou le surprendre. « Les œuvres de l'artiste sont les symboles à l'aide desquels il communique aux autres ses propres idées », écrivait, dès 1831, Henri Heine[1]. Il s'est trouvé, il se trouvera toujours des peintres, des sculpteurs pour vouloir *éveiller l'idée par le ton ou par la forme*, et elle n'était pas autre l'ambition qui hanta les glorieux imagiers du moyen âge. Plus avides de *suggérer* que de copier, ils ne visèrent qu'à incarner leur rêve et on s'abuse à taxer de réalisme ceux qui firent ricaner sur les parois les danseurs macabres et veiller dans la pierre les monstres et les chimères. Aujourd'hui, une pareille volonté de subordonner le signe à l'idée possède la jeunesse; ses préférences vont aux maîtres qui ont atteint à l'expressivité extrême par le dessin ou la couleur, à Delacroix et à Daumier, à Corot et à Manet; les ouvrages de Puvis de Chavannes et de H.-G.-E. Degas la ravissent et la passionnent; elle convoite l'enseignement de Gustave Moreau et d'Eugène Carrière. Sans exclusion ni réserve, les champs de l'esprit sont ensemencés dans tous les sillons. Que parle-t-on seulement d'exotisme, de mysticité? Sans doute, il en est qui surent rapporter de leurs expéditions lointaines des caractérisations saisissantes, ou qui célébrèrent, avec des accents attendris et touchants, le cantique de la foi retrouvée; mais chez d'autres s'attesta le don de l'humour, de l'ironie acerbe, et à d'autres encore il appartint de dégager le charme des intimités ou de combiner des ordonnances décoratives imprévues. Entre des tempéraments si divers, le seul lien est l'ardeur à réagir contre l'absence d'intellectualité, contre l'exactitude anonyme du daguerréotype; on s'autorise des techniques les plus propres à extérioriser l'idée et à en préciser le sens; on invoque les exemples du moyen âge et de l'extrême Orient, et, selon la loi des contraires, la notation mathématique du détail est remplacée par la mise en valeur de l'arabesque, par l'écriture sommaire, qui abrège et simplifie, qui accentue et déforme.

1. *De la France. Le Salon de* 1831.

A la veille des Salons, il n'était pas sans intérêt de chercher l'orientation des tendances, de consulter l'état des esprits, afin de connaître la genèse des œuvres et de se préparer à les mieux comprendre. On a enregistré de la sorte l'agonie d'un système qui, poussé jusqu'à ses conséquences extrêmes, tendait à l'immolation de l'idée, au déni de la personnalité. En même temps s'est constatée une évolution vers un art de synthèse et de pensée jaloux de la révélation des au-delà par des images de vérité ou de songe. Entre la nature et la fiction, nul ne songerait à se prononcer; l'esprit souffle où il veut, la liberté de l'inventeur demeure pleine et entière. Mais protester contre l'exil du rêve, c'était, à la minute présente, continuer le combat pour la franchise des initiatives, et voilà pourquoi la revendication fut ici agréée et soutenue. Que deviendraient les lettres françaises si, pour mieux exalter la mâle et rude prose, on se prenait à vouloir honnir les poètes? A quelle déchéance notre école ne se trouverait-elle pas entraînée, le jour où lui serait ravie la gloire de Poussin et de Watteau, de Prudhon et de Delacroix? Au surplus, l'ordre des sujets importe peu; la question est dans l'originalité créatrice qui vivifie et spiritualise la matière. Sachons donc lui être accueillants et, au souvenir de tant d'injustices et de méprises célèbres, gardons-nous de professer le dédain coutumier à l'endroit des novateurs. Pourquoi faire injure à notre temps, supposer un terme à l'élan du génie, et à qui donc appartient-il de fermer avant l'heure le livre de l'histoire? Autant vaudrait évoquer la désolation d'une fin de monde, les sources taries, la sève épuisée, la floraison à jamais interrompue, et sonner à travers la campagne morte le glas de l'art et de l'esprit.

ROGER MARX.

(*La suite prochainement.*)

LORENZO LOTTO



Bien que Lorenzo Lotto, après avoir été longtemps oublié, commence, depuis quelque temps, à éveiller l'intérêt des historiens de la Renaissance, c'est d'hier seulement que nous avons le moyen de suivre pas à pas le développement de son génie, d'en retracer les phases et d'en démêler les origines. Avant la publication toute récente de la monographie que lui a consacrée M. Bernhard Berenson[1], l'auteur des *Venetian painters of the Renaissance*, nous ne possédions, sur cet artiste éminent, que le chapitre de MM. Crowe et Cavalcaselle dans leur histoire de la peinture italienne. Mais les savants auteurs n'ont donné de la personnalité de Lotto qu'une idée assez confuse, faisant de lui comme le point de jonction d'une foule d'influences,

1. *Lorenzo Lotto. An essay in constructive art criticism;* by Bernhard Berenson. Putnam's Sons; New-York and London, 1895. Avec trente phototypies d'après des peintures de Lotto et d'A. Vivarini.

bonnes, mauvaises ou médiocres, qui prévalaient, vers la fin du xve siècle, dans l'Italie du nord. D'autre part, la découverte de documents nouveaux est venue modifier leur exposé biographique, et la liste des peintures qu'ils attribuent à Lotto ne peut plus être considérée comme satisfaisante. Pour ne citer qu'un exemple, un morceau aussi important que le tableau d'autel de Cingoli est resté inconnu de MM. Crowe et Cavalcaselle, suivant lesquels cette peinture n'existerait plus. Morelli s'est occupé de Lotto avec sa finesse ordinaire, mais, comme toujours, d'une manière tout épisodique. Il accepte, sans examen, la tradition qui fait de l'artiste un élève de Giovanni Bellini et, dans le cours de son analyse, il admet que Lotto a subi l'influence de ses grands contemporains, Giorgione, Titien et Palma. Nous verrons ce qu'il faut retenir de ces assertions. En dehors des ouvrages dont il vient d'être question, les curieux devaient se contenter de quelques articles publiés en Allemagne et en Italie, tels que *Lotto in den Marken* de M. de Tschudi, les chapitres de M. Locatelli dans son *Illustri Bergamaschi*, enfin les publications de M. P. Gianuizzi dans la *Nuova Rivista Misena* (1894), fondées sur la découverte faite par cet érudit, aux archives de Loreto, du livre de comptes de Lorenzo Lotto pendant les dernières années de sa vie.

L'ouvrage de M. Berenson est une monographie à peu près complète et qui vient à son heure. Elle nous révèle véritablement Lotto, un Lotto bien différent, à beaucoup d'égards, de celui que l'on croyait connaître jusqu'à présent. Si M. Berenson est arrivé à des résultats nouveaux, non seulement en ce qui concerne son artiste favori, mais pour toute l'école vénitienne du xve siècle, c'est par l'emploi d'une méthode d'investigation dont nous devons tout d'abord dire quelques mots.

I.

Dans les écrits consacrés à l'histoire de l'art à l'époque de la Renaissance, on peut distinguer aujourd'hui trois types bien définis de critique. Il y a d'abord la critique purement *documentaire*, fondée sur les pièces d'archives et les anciens imprimés. En second lieu, nous trouvons la critique *comparative*, qui, s'éclairant par l'observation patiente et minutieuse des œuvres certainement authentiques des maitres, s'efforce de déterminer les autres et d'en établir la succession chronologique. La troisième espèce de critique est celle

que l'on peut appeler *subjective*, et qui se divise elle-même en deux variétés, consistant tantôt à faire de l'œuvre d'art un prétexte à brillants développements (Ruskin), tantôt à essayer l'analyse des sensations complexes que l'œuvre d'art éveille chez le spectateur (W. Pater). L'intérêt du livre de M. Berenson, outre ce qu'il nous apprend de positif sur Lotto et son école, c'est qu'il paraît fournir le modèle d'un quatrième type de critique, celle que nous nommerions volontiers *psychologique*. L'auteur ne s'est proposé rien de moins que la *reconstruction psychologique de la personnalité artistique de Lotto*. Nous avons le devoir de nous demander si cette nouvelle méthode d'investigation présente vraiment quelques avantages sur la critique purement archéologique, historique ou esthétique à laquelle nous sommes accoutumés.

Mais en quoi consiste cette méthode? En quoi peut-elle servir à reconstituer la personnalité d'un artiste? Elle consiste, pensons-nous, à rechercher, à travers toute sa carrière, les lois psychologiques de l'*habitude* et de la *résistance à l'habitude*. Prenant pour point de départ quelques œuvres certaines de la jeunesse du maître, la critique psychologique en déduit les habitudes de vision, d'exécution, de sentiment et de pensée même qui le caractérisent à ses débuts. Puis se pose la question suivante : de quel maître, dans quelle école a-t-il pu acquérir ces habitudes? Cette question résolue, la mesure de son individualité artistique est fournie par les différences que l'on constate entre l'artiste et son maître, ou les peintres qui l'ont influencé. S'il introduit quelques innovations dans la composition, dans la forme, dans l'esprit, ces innovations doivent être considérées comme son expression personnelle, comme manifestant la nature intime de son génie.

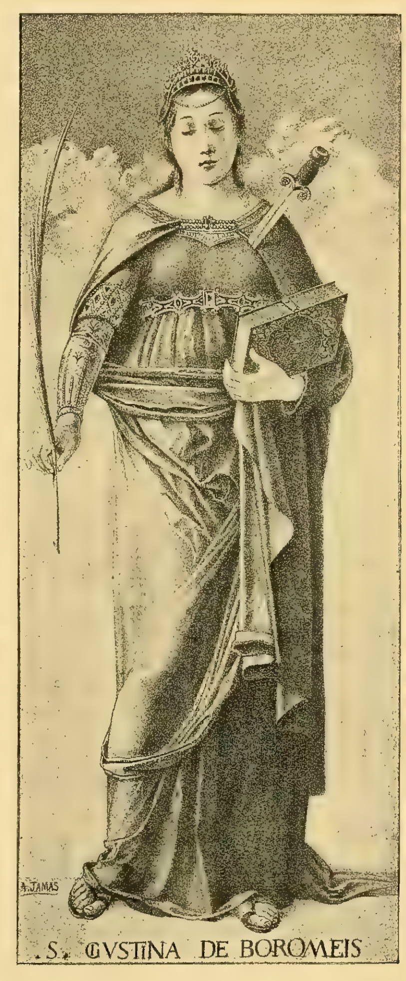
Une fois ces deux facteurs bien déterminés, à savoir les premières habitudes acquises de l'artiste et la manière dont il réagit sur elles en les modifiant, il devient facile de suivre méthodiquement ses développements ultérieurs. Les influences auxquelles il a pu être soumis dans la suite sont étudiées et analysées dans le même esprit. Les habitudes nouvelles sont comparées aux anciennes et, s'il s'agit d'un grand artiste, on trouve toujours, dominant ces habitudes, la personnalité qui les modifie et y ajoute, qui se révèle avec éclat même dans ce qui paraît au premier abord l'effet d'une docile imitation.

L'exposé de cette méthode n'est autre que celle de la marche que M. Berenson a suivie et que nous allons suivre rapidement à notre tour.

II.

Nous savons, par le testament de Lotto, qu'il naquit vers 1480, et nous avons de lui des tableaux signés et datés des années 1500, 1506 et 1508. Nous possédons aussi un groupe d'images sans date, que leur étroite analogie autorise à attribuer à la même période. Le plus ancien tableau daté est le petit *Saint Jérôme* du Louvre (n° 1350), peint en 1500, lorsque Lotto avait vingt ans; mais M. Berenson place encore plus tôt, à cause de la timidité de l'exécution, une petite *Danaé* appartenant à M. Conway, de Londres, qui a figuré à l'exposition des *Venetian Masters*. Les caractères généraux que l'on constate dans ces peintures se retrouvent dans la *Madone* de Naples (vers 1503), la *Madone avec saints* de Bridgewater House, le tableau d'autel de Santa Cristina, près de Trévise, l'un et l'autre un peu postérieurs, l'*Assomption* d'Asolo (1506), le *Mariage de sainte Catherine* à Munich, les deux ouvrages de 1508, la *Madone avec saints* de la collection Borghèse et le tableau d'autel de Recanati, enfin dans le portrait de Hampton Court. Le trait dominant de ces œuvres est leur ressemblance avec celles d'artistes comme Alvise Vivarini, Jacopo di Barbari, Buonsignori, Montagna et Cima da Conegliano, ressemblance qui ne réside pas seulement dans des détails, comme les formes de l'oreille et de la main, les draperies, le type du visage, le paysage, la structure et l'attitude du corps, mais dans la distribution de l'ombre et de la lumière et dans cet élément si difficile à définir que l'on appelle, faute d'un terme plus précis, l'*esprit* d'un tableau. Comparées à celles de ses contemporains un peu plus âgés, Giorgione et Titien, et de son contemporain Palma, les peintures de Lotto paraissent « timides dans la coloration et archaïques dans les types »; la couleur des premiers est riche, profonde, harmonieuse, tandis que celle de Lotto oscille entre des tons sombres et bitumineux et des tons froids, transparents et durs. Pour Giorgione, Titien, Palma, le XVe siècle n'est plus qu'un souvenir, alors que Lotto y paraît encore entièrement engagé. La technique révèle encore d'autres différences, qui font que les œuvres de Lotto, rapprochées de celles de ses illustres émules, font l'effet de peintures *à tempera* à côté de tableaux à l'huile. Le contraste entre les lumières et les ombres est encore aussi vif chez lui que chez les primitifs du XVe siècle, et ses compositions ont conservé quelque chose de la raideur et de la solennité des leurs. « Ses types sont ascétiques,

sévères, mélancoliques même, comme oppressés encore par l'ennui du cloître ou l'*acidia* dont se plaignait Pétrarque. » Quel contraste avec les personnages de Giorgione, Titien et Palma, êtres bien conformés, à leur aise, heureux d'une félicité presque animale!



SAINTE JUSTINE, PAR ALVISE VIVARINI.

(Palais Bagatti-Valsecchi, à Milan.)

Or, il se trouve que Lotto a toujours été considéré comme le condisciple de ces trois artistes dans l'atelier de Giovanni Bellini. Mais, alors, comment expliquer les différences si frappantes entre leurs manières? Si Lotto, dit M. Berenson, avait étudié et travaillé dans le même atelier qu'un de ces trois peintres, comment aurait-il pu échapper à l'influence magique de Giorgione, alors que le vigoureux Titien, destiné à les dépasser tous, était alors tout absorbé par elle, et que Palma même, plus lent à se mouvoir, suivait de son mieux ce novateur de génie? Puisque Lotto, comme le prouvent même ses premiers ouvrages, n'était nullement rebelle aux influences, et que toute sa carrière montre qu'il y est resté fort docile, la conclusion s'impose : l'art de Lotto ne dérive pas des mêmes sources

que celui de Giorgione, Titien et Palma ; il n'a pas été le condisciple de ces maîtres dans l'atelier de Bellini.

En vérité, quand nous cherchons sur quoi se fonde la tradition qui rattache Lotto à Bellini, nous ne tardons pas à nous apercevoir qu'elle repose tout entière sur le témoignage indéfiniment répété de Vasari. Rejetant donc cette tradition comme erronée, nous nous demandons : De quel maître Lotto a-t-il reçu les *habitudes* que nous constatons dans ses premières œuvres?

La réponse ne peut être donnée que par l'étude de ces œuvres elles-mêmes. Nous avons déjà dit qu'elles trahissent une affinité remarquable avec celles d'un groupe d'artistes allant d'Alvise à Cima, dont quelques-uns ont été considérés comme des élèves de Bellini, d'autres comme les imitateurs de maîtres provinciaux non vénitiens. Mais tout cela ne repose encore que sur une tradition vague. A l'époque de Vasari, le nom de Giovanni Bellini personnifiait tout ce qu'il y avait de supérieur dans la peinture vénitienne du xve siècle. Nous sommes aujourd'hui mieux informés. Non seulement nous savons que Gentile Bellini et Carpaccio avaient chacun leur atelier, mais qu'Alvise et Cima travaillaient indépendamment l'un de l'autre. Il ne suffit pas de parler d'une « école vénitienne »; la tâche de la critique consiste aujourd'hui à y démêler « les écoles » et à rendre à chacune ce qui lui est dû.

La plus brillante peut-être des découvertes de M. Berenson consiste à avoir mis en lumière la haute importance de l'école des Vivarini dans l'art vénitien du xve siècle. Il faut nous y arrêter un instant.

III

Les analogies signalées plus haut entre les premières œuvres de Lotto et celles de Jacopo di Barbari, Buonsignori, Montagna, Cima da Conegliano s'expliquent, suivant M. Berenson, par le fait qu'ils sont tous sortis de l'école d'Alvise Vivarini, où Lotto fut leur condisciple plus jeune. Mais qu'était donc Alvise lui-même? Jusqu'à présent, éclipsé par Giovanni Bellini comme Lotto par Titien, il a été singulièrement négligé par l'histoire de l'art. Alvise appartenait à la famille des peintres de Murano, Antonio et Bartolommeo Vivarini, dont il fut l'élève. Cette école de Murano fut, par excellence, l'école vénitienne, avant que les Bellini ne vinssent s'établir dans la cité

des lagunes. Malgré la grande réputation dont jouirent bientôt ces artistes, nous voyons, par les prix élevés que l'on payait à Alvise, que la vieille école conserva tout son crédit jusqu'à la fin du XVe siècle. Bien plus, la plupart des jeunes artistes qui venaient de loin étudier la peinture à Venise, comme Pordenone, Solario, Savoldo, Boccaccio Boccaccino, fréquentèrent les ateliers des Vivarini de préférence à ceux de Bellini.

Alvise, dit M. Berenson, se montre à nous comme un artiste doué d'un grand pouvoir de poésie et d'interprétation, avec un sentiment particulier de la beauté et de la composition, observateur attentif du visage humain, où l'expression réside, très préoccupé de l'ombre et de la lumière comme de la perspective, parce que ces éléments sont indispensables à l'effet et au charme des compositions. Maître en cela, il négligea le reste, d'où les faiblesses et les lacunes de son talent, qui est celui d'un *illustrateur* plutôt que d'un peintre. Inférieur sans conteste aux Bellini, il sut cependant préserver son indépendance à leur égard, et continuer les traditions déjà anciennes de l'école de Murano, dont l'archaïsme nous étonne aujourd'hui plus qu'il ne frappait les contemporains.

Au cours de sa « reconstruction » d'Alvise, M. Berenson a proposé quelques attributions remarquables. A la suite de MM. Crowe et Cavalcaselle, il enlève à Bellini, pour le donner à Alvise, l'admirable *Madone avec les anges* du Redentore, et il restitue au même maitre le beau portrait de Bernardo Salla, dans la longue galerie du Louvre, qui porte le nom de Savoldo (n° 519). Antonello de Messine rend aussi à Alvise quatre des portraits qu'on lui attribue : la *Tête d'homme* à Padoue (*Legato Cavalli*, n° 1381), la tête de la collection Layard à Venise (déjà attribuée à Alvise par Morelli), le *Buste de jeune homme* appartenant à M. Salting, de Londres, exposé récemment aux *Venetian Masters*, et la *Tête d'homme*, malheureusement endommagée mais encore si expressive, qui appartient à sir Charles Robinson. Enfin, l'*Homme au faucon*, de Windsor, attribué à Léonard de Vinci, est reconnu pour une œuvre d'Alvise. Si ces attributions sont exactes, le vieux maître vénitien se révèle à nous comme un des premiers peintres de portraits de son temps. Comme interprète du caractère, il a plus de pénétration psychologique que Giovanni Bellini et peut soutenir la comparaison avec Gentile lui-même. Le portrait le plus profondément senti d'Alvise est celui d'une abbesse ou prieure, représentée sous les traits de sainte Claire; sa *Sainte Justine* peut être considérée, suivant

M. Berenson, comme le résumé de la biographie artistique d'Alvise et son testament. Cette belle figure offre, en effet, comme un bouquet de toutes les qualités de l'auteur, sentiment de la beauté, finesse, expression, en même temps qu'elle marque les limites de son talent et rend plus sensible que toute autre peinture d'Alvise l'influence qu'il exerça sur le jeune Lotto.

IV

Quelles sont les modifications apportées par Lotto à l'héritage que nous venons d'indiquer? Ses premiers tableaux, depuis la *Danaé* (avant 1500) jusqu'à l'autel de Recanati (1508), trahissent très fortement l'influence de son maître, non seulement dans la technique, mais dans l'esprit. On peut dire cependant qu'il va plus loin qu'Alvise, tout en restant dans la même voie, par le mouvement expressif qu'il donne à ses figures (le *Saint Jérôme* du Louvre), l'analyse des situations et des caractères (l'*Assomption* d'Asolo), l'unité dramatique et architectonique des compositions (le tableau d'autel de Recanati). Sa qualité maîtresse paraît une intimité de sentiment particulière avec les êtres humains qu'il représente. Le jeune saint Basile qui lève les yeux vers la Vierge, dans l'*Assomption* d'Asolo, semble prêt à s'évanouir dans l'extase de sa piété, tandis que le saint Antoine a l'attitude calme et pacifique d'un vieillard qui se refuse à l'excès des émotions. Le tableau d'autel de Recanati marque un progrès sensible, au point de vue de l'unité dramatique, sur toutes les compositions vénitiennes antérieures. L'intérêt, au lieu d'être disséminé parmi les saints, se concentre sur les figures du milieu, alors que les personnages secondaires, même les anges, jouent le rôle de spectateurs intéressés de toute leur âme au spectacle. Les décorations en mosaïque, dans les niches des panneaux latéraux de cette peinture, comme celles qui ornent l'abside du tableau d'autel de Santa Cristina, attestent une originalité remarquable dans l'emploi des motifs ornementaux. Mais c'est seulement dans le portrait de Hampton Court, datant des environs de 1509, que nous trouvons une indication bien claire de ce que Lotto est appelé à devenir. Le jeune homme inconnu qui lui a servi de modèle est interprété avec une pénétration égale à celle d'Alvise dans ses meilleures œuvres et avec une touche de sympathie personnelle, une divination de l'*humeur momentanée* qui sont des qualités

propres à Lotto. Comme son maître, Lotto est un *expressiviste*, suivant le néologisme proposé par M. Berenson, mais il est déjà quelque chose de plus : au delà du caractère général, il vise à fixer l'expression fugitive qui ouvre un accès sur les profondeurs de l'âme. Cette psychologie était nouvelle à Venise; c'est par l'importance croissante qu'il lui donnera dans ses œuvres que Lotto se distinguera bientôt de tous ses contemporains.

La *Pietà* de Jesi (1512), qui vient ensuite, et les peintures de



TRIOMPHE DE LA CHASTETÉ.
Par Lorenzo Lotto.
(Galerie Rospigliosi à Rome.)

Recanati, où l'on distingue le même caractère, nous font assister à une modification profonde du style de Lotto. L'influence de Raphaël est devenue sensible. Jusqu'à présent, nous ne savions rien sur Lotto entre 1508 et 1512, si ce n'est qu'un document, publié par MM. Crowe et Cavalcaselle, atteste que, le 9 mars 1509, il reçut cent ducats comme paiement anticipé de fresques à exécuter au Vatican. Se fondant sur les caractères raphaélesques des peintures de Jesi et de Recanati, M. Berenson a conclu que Lotto vécut à Rome de 1508 à 1512. Certains détails des fresques de Lotto à Credaro, qui rappellent d'une manière précise l'*Expulsion d'Héliodore*, permettent de supposer que Lotto resta à Rome jusqu'à ce que la fresque d'Héliodore fût terminée,

ou, du moins, jusqu'à ce qu'il en eut pu voir les esquisses. En outre, on constate de faibles traces d'une influence de Michel-Ange dans les fresques, exécutées vers 1524, à San-Michele de Bergame et dans les *intarsios* des stalles du chœur dessinés par Lotto pour Santa-Maria-Maggiore dans la même ville. Ces indices autorisent à croire que Lotto était à Rome pendant que Michel-Ange décorait la chapelle Sixtine. Enfin, le traitement de l'architecture dans le tableau d'autel de San-Bartolommeo, à Bergame, suggère l'hypothèse d'une connexion, directe ou indirecte, de Lotto avec Bramante, à l'époque où ce dernier dirigeait la construction de Saint-Pierre.

Après ces tableaux peu nombreux, qui révèlent, vers 1512, l'influence exercée sur Lotto par son séjour à Rome, nous découvrons tout à coup, dans un tableau d'autel de 1514, à Alzano près de Bergame, de frappantes ressemblances avec le style de Palma. Puis, en 1515, date du portrait des frères della Torre, à la *National Gallery*, ce n'est plus l'influence de Raphaël ou de Palma que nous reconnaissons : Lotto y reparaît comme l'élève direct d'Alvise. Comment expliquer ces rapides modifications ?

Les peintures des environs de 1512, exécutées sous l'influence de Raphaël, montrent un penchant à exagérer certaines tendances raphaélesques, telles que le ton blond et l'attitude expressive des mains. Elles comptent parmi les productions les moins heureuses de Lotto, comme si l'artiste, en les peignant, avait quelque peu dévié de sa vraie nature. Sa soudaine et éphémère conversion à la manière de Palma peut résulter de l'état d'*équilibre instable* où l'avait jeté l'influence de Raphaël. A l'époque où il s'émancipait de cette dernière, nous savons qu'il revint à Bergame, comme le prouve un contrat passé par lui en 1513 avec le bergamasque Alessandro Martinengo ; il se trouva probablement alors en relations personnelles avec Palma, dont plusieurs tableaux, probablement de cette époque, sont disséminés dans les villages des montagnes voisines. Mais ce passage dans l'école de Palma fut encore plus éphémère que la manière raphaélesque de Lotto. Il n'y a de lui, à cette époque, qu'un seul tableau, autre que celui d'Alzano, où l'on puisse signaler l'influence directe de Palma : c'est une *Santa Conversazione*, qui ne nous est plus connue que par une ancienne copie de la galerie Borghèse. L'indépendance de l'artiste est redevenue complète dans le portrait des frères della Torre (*National Gallery*, n° 699) ; il semble qu'il ait éliminé tous les éléments inassimilables et que son tempérament personnel se soit fortifié par cette épreuve. Agostino della Torre

respire; c'est dans l'acte même de la respiration que Lotto a fixé la ressemblance, avec une délicatesse d'intuition psychologique dont aucun de ses contemporains de Venise n'était capable, — dont ni Palma, ni Raphaël lui-même ne lui avaient donné l'exemple.

Les tableaux des années suivantes ont presque tous été peints à Bergame. Lotto y est lui-même, ne suivant d'autre inspiration que la sienne. Dans le grand tableau d'autel de 1516, à San-Bartolommeo, il touche une note qui caractérise tous ses travaux de cette période. Bien que la composition dérive, en dernière analyse, du tableau d'autel d'Alvise aux Frari et que le traitement de la lumière et de l'ombre, l'éloquence — si l'on peut ainsi parler — des figures, portent la marque des leçons du même maître; bien que certains détails des médaillons et de l'architecture fassent penser à Raphaël et à Bramante, cependant l'esprit qui anime cette vaste composition est exclusivement propre à Lotto. Ses tendances personnelles ne sont plus contrecarrées par la timidité et l'inexpérience de la jeunesse. Le mouvement *éloquent* des figures n'est que le reflet des sentiments qui les animent, de leur ferveur, de leur piété extatique, en même temps qu'une intelligence supérieure de leur situation morale crée entre elles un lien d'unité presque dramatique. Nous y trouvons aussi cette décoration pleine de fantaisie qui tient le milieu entre l'ornement et le symbolisme, et puis, par-dessus tout, ce qui est le caractère des œuvres de Lotto, à l'époque où nous sommes, une exubérance de vie qui s'exprime par des mouvements rapides, une impatience de toute contrainte architectonique, un goût vraiment vénitien pour les colorations joyeuses et brillantes...

Nous ne pouvons nous arrêter ici sur tous les chefs-d'œuvre que Lotto exécuta dans ces années heureuses, mais il faut dire quelques mots des plus marquants. Le tableau d'autel de San-Bernardino porte la date de 1521; il marque encore un progrès dans la gaîté, dans la transparence des tons, dans la liberté des mouvements. La Madone est peut-être la figure la plus expressive que l'artiste ait peinte, avec sa main étendue qui semble expliquer le message de l'Enfant divin aux saints qui l'entourent. Tous, sauf saint Joseph, dont l'attitude est un peu triste, expriment la plus intense sympathie; les anges en raccourci sont des chefs-d'œuvre d'audace en même temps que de science et de pureté dans le dessin.

C'est dans les ouvrages de ce genre que quelques critiques ont reconnu des affinités de Lotto avec Corrège. Morelli a pensé que le grand artiste parmesan avait séjourné quelque temps à Venise et y

avait peut-être connu Lotto, ou du moins ses œuvres. Mais une étude plus attentive de la biographie de Lotto paraît prouver qu'il n'a guère pu vivre à Venise à l'époque où Corrège est supposé y avoir passé, c'est-à-dire lorsque ce dernier peignit, à l'âge de vingt-trois ans, la *Madone avec saint François* de Dresde. Sauf quelques portraits, nous ne connaissons aucun tableau peint par Lotto à Venise antérieurement à 1529. Il faut donc chercher l'explication des analogies signalées dans la conformité de tempérament des deux peintres, et aussi dans les liens qui les rattachaient l'un et l'autre aux écoles de Murano et de Padoue. Lotto en dérive par Alvise, Corrège par Costa, élève d'Ercole Roberti, qui avait probablement étudié à Padoue et fut certainement l'élève de Cosimo Tura, lequel compte parmi les peintres *Murano-Squarcioneschi* au même titre que Bartolommeo Vivarini. Mais c'est surtout sur la similitude morale de Corrège et de Lotto que M. Berenson a cru devoir insister. C'étaient, l'un et l'autre, des âmes sensibles, lyriques, promptes aux effusions, chez qui l'art servait surtout de véhicule aux sentiments intérieurs. Toutefois, la ressemblance s'arrête là. Lotto, en tant que grand portraitiste, analyste et même humoriste, est très différent de Corrège, dont la technique ne présente d'ailleurs aucune analogie avec la sienne. Corrège n'est jamais psychologue : il est trop extatique pour cela. Les sensations arrivent en lui à la manière d'une onde puissante qui efface presque toute conscience personnelle. Sa sensibilité a quelque chose de naïvement sensuel, tandis que Lotto réserve la sienne pour la perception des états de l'âme humaine dans ce qu'elles ont de plus délicat et de plus intime; la vivacité des impressions n'atténue pas en lui la conscience et la joie de l'analyse.

Le tableau d'autel datant des environs de 1526, l'*Annonciation* de Recanati est remarquable par cet esprit de dévotion et de piété mystique qui caractérise beaucoup des ouvrages de la dernière période de Lotto. L'émotion de la Vierge agenouillée est si intense et interprétée d'une manière si personnelle qu'elle fait pressentir l'avènement de cet art tourmenté et pathétique à l'excès qui fleurira, sous l'inspiration des jésuites, soixante-dix ans plus tard.

Signalons encore, parmi les œuvres de Lotto à cette époque, deux tableaux qui nous apportent de nouvelles lumières sur quelques traits caractéristiques de son talent. Le premier est le *Couple de fiancés*, à la galerie de Madrid. La facture de ce tableau, signé et daté de 1523, existe encore de la main de Lotto : elle nous apprend qu'il fut payé trente *lires*. Mais ce qui lui donne un intérêt parti-



PORTRAIT D'UN ARCHITECTE, PAR LORENZO LOTTO.

(Musée de Berlin.)

culier, c'est que nous avons là, dans l'histoire de la peinture italienne, la première interprétation « humoristique » de caractères et d'une situation. « Les caractères, dit M. Berenson, se présentent à nous avec autant de netteté que dans un roman psychologique moderne. On ne peut regarder la large physionomie souriante du jeune fiancé, ou la bouche ferme et les yeux rusés de la jeune fille, sans partager l'amusement du petit Cupidon qui, malicieusement, tient un joug suspendu au-dessus de leur cou. » Le même « humour » se trouve dans un des rares tableaux mythologiques peints par Lotto, celui de la galerie Rospigliosi à Rome, où les *guides* français reconnaissent la *Force qui frappe l'Innocence*, tandis que les *guides* anglais y voient le *Triomphe de la Chasteté*. A la vérité, comme le remarque M. Berenson, Vénus et le petit Cupidon fuient devant une femme furieuse qui personnifie évidemment « Mrs. Grundy », mais leurs regards innocents attestent qu'elle a été saisie d'une sorte de rage subite, dont ils ne se croient en rien responsables et qu'ils n'ont rien fait pour mériter.

V

Nous arrivons maintenant à la période de 1529 à 1540, où se placent les plus grands travaux de Lotto. Non que sa « période bergamasque » ne soit celle où il a montré les qualités les plus charmantes; mais le grand psychologue, le penseur profond et poétique ne s'est révélé entièrement que plus tard. On a généralement supposé que Lotto avait subi alors l'influence de Titien, et l'on a expliqué ainsi la largeur de touche et la riche coloration qui distinguent ses œuvres de ce temps-là. L'influence de Titien est, en effet, impossible à méconnaître dans le tableau d'autel du Carmine (1529), comme aussi dans la *Sainte Lucie* de Jési et le *Christ et la femme adultère* du Louvre (n° 1531). Mais, après deux ou trois ans, Lotto s'émancipa du Titien, comme il avait renoncé à imiter Palma après 1514, sans doute parce qu'il sentit que son tempérament personnel ne le portait pas de ce côté. Dans le *Portrait de dame* appartenant au capitaine Holford, à Londres (récemment exposé aux *Venetian Masters*), Lotto se rapproche de nouveau d'Alvise Vivarini, comme naguère dans sa réaction contre Palma. Les œuvres exécutées immédiatement après le *Portrait* de M. Holford attestent l'indépendance complète de son talent; il est revenu à sa manière un peu grise, avec une touche plus large et

plus ferme. A partir de cette époque, on ne constate plus l'influence du Titien, jusqu'aux années 1542-1545, où, dans le tableau d'autel de *Sant'Antonio*, à Venise, dans la *Madone avec les Saints* d'Ancône et dans les portraits de la Brera, Lotto s'essaiera une fois de plus à l'imitation de la technique titianesque. Une lettre d'Arétin, datée de 1546, dans laquelle Titien, alors à Augsbourg, fait envoyer ses souvenirs à Lotto, témoigne des relations qui existaient à cette époque entre les deux maîtres. Mais M. Berenson pense que la technique seule de Lotto s'en est ressentie; son style est resté bien à lui, aussi différent de celui de Titien que son idéal et sa conception de la vie.

A la période de la pleine maturité de Lotto appartiennent quelques-uns de ses tableaux d'autel où le sentiment religieux est le plus profond : tels sont la *Visitation* de Jesi (1530), l'importante et peu accessible *Crucifixion* de 1531, à Monte-San-Giusto, la *Sainte Famille avec sainte Catherine*, à Bergame (1533), l'originale et touchante *Sainte Famille* du Louvre (n° 1351), enfin le grand tableau de 1539, à Cingoli, dans la province de Macerata, avec ses quinze *tondi* représentant des scènes de la vie du Christ et de la Vierge. Le livre de comptes de Lotto, dont M. Berenson a donné de nombreux extraits [1], nous apprend qu'en 1540 il peignit pour un ami les portraits de Luther et de sa femme. M. Berenson est tenté de conclure de là que l'artiste doit avoir été en relations personnelles avec les réformateurs italiens qui fréquentaient Venise, et voit, dans ses œuvres, un reflet du profond sentiment évangélique qui les inspirait. L'esprit qui anime le tableau d'autel du Carmine et la *Crucifixion* de Monte-San-Giusto est bien celui qui convient à l'époque de la prédication de Luther et marque une affinité, peut-être inconsciente, entre les tendances du réformateur et celle de Lotto, dont la familiarité avec la Bible est évidente et qui traite certaines scènes sacrées (comme l'*Adoration de l'Enfant divin* au Louvre) avec un pathétique, une solennité et une grâce qui font songer aux peintures dont l'Evangile a fourni le sujet à Rembrandt.

1. Ce précieux document a été découvert en 1885 à Loreto, par M. Pietro Gianuizzi, qui en a publié les parties les plus importantes dans la *Rivista Misena* (mars-avril, mai-juin 1894). Il est actuellement aux Archives de Rome, où M. Berenson en a pris connaissance, grâce à l'obligeance de feu Guido Levi, au printemps de 1893. L'intérêt de ce carnet ne réside pas seulement dans l'indication des sujets de tableaux perdus du maître, mais surtout dans les renseignements qu'il nous fournit sur les relations d'affaires entre les artistes italiens et leurs clients, comme sur le caractère personnel de Lotto. Il a été publié intégralement par M. Venturi. (*Gallerie nazionali italiane*, vol. I, 1894.)

L'intensité des sentiments religieux de Lotto n'est pas seulement attestée par ses tableaux ; ainsi, nous le voyons entretenir des relations suivies avec les moines du monastère de San-Giovanni e Paolo à Venise, et léguer ses biens à la *Santa-Casa* de Loreto. Mais la religion ne l'a pas complètement absorbé et, même à l'époque de sa plus grande ferveur, il ne cessa pas d'être un portraitiste épris de l'âme humaine. Deux portraits d'hommes à Rome, qui appartiennent à cette période de sa vie, prouvent que l'exaltation de ses sentiments religieux n'a fait qu'affermir en lui la sympathie pour ce qui est humain. Un de ces portraits, dans la galerie Borghèse, représente un homme qui appuie sa main sur un petit crâne entouré de fleurs. Il semble renaître à la vie après une maladie cruelle qui lui a fait voir la mort de près. Un autre portrait, dans la galerie Doria, est celui d'un homme qui presse ses mains contre sa poitrine comme pour soulager une vive douleur. Le *Portrait d'un architecte*, à Berlin (nº 153), est peut-être plus intéressant encore : ce n'est plus une de ces physionomies morbides qui semblaient attirer Lotto, mais celle d'un robuste manieur de matériaux, auquel ne fait cependant pas défaut une certaine intimité de sentiment, qui est la marque commune des œuvres du peintre.

M. Berenson, depuis que son livre est imprimé, a découvert un autre portrait de Lotto, suspendu, à une grande hauteur, dans la *Gallerie d'Oggiono* à la Brera (nº 67). Il représente un homme vêtu d'un manteau sombre et d'une capote noire, debout sur un fond gris, la main gauche tenant la garde de son épée. Bien que le tableau ait souffert, il en reste assez pour y reconnaitre le style de l'artiste ; M. Berenson croit qu'il a été peint entre 1535 et 1539.

VI

La vieillesse de Lotto a été féconde, et l'étude de ses dernières œuvres présente un vif intérêt. Chez les vieux artistes, en effet, comme la volonté et les forces physiques tendent à s'affaiblir, les habitudes de la jeunesse reprennent le dessus sur celles qu'ils ont contractées plus tard. La technique de Lotto, après sa soixantième année, est d'une liberté, d'une largeur presque modernes ; sa coloration se simplifie au point de devenir presque monochrome. C'est comme le résultat de l'évolution naturelle de la manière qui caractérise la jeunesse de l'artiste et qu'il devait à son maitre Alvise, joint peut-

être au désir d'obtenir le plus d'intensité d'expression avec la plus grande économie possible de moyens. Dans les détails, nous sommes frappés d'une recrudescence d'habitudes dues à l'influence d'Alvise. La main *vivarinesque*, caractérisée par la grandeur du pouce et les doigts recourbés, se retrouve dans le *Sant'Antonino* de 1542; les armures à la surface large et unie, si fréquentes dans l'école d'Alvise, paraissent, dans le *Sacrifice de Melchissédec*, une des dernières œuvres du maître. Le tableau d'autel d'Ancône (1546) est une véritable résurrection du jeune Lotto, non seulement par le caractère général de la composition, par le traitement de la lumière et de l'ombre, maïs jusque dans les détails morphologiques les plus précis. Il semble ainsi que les dernières peintures de Lotto viennent confirmer par leur témoignage la découverte capitale de M. Berenson, en mettant de nouveau en pleine lumière les relations de leur auteur avec Alvise.

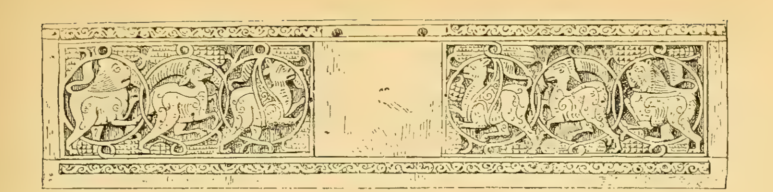
Étudiés au point de vue psychologique, et abstraction faite de certaines faiblesses imputables à l'âge, ces tableaux ne font que fortifier l'impression générale que l'étude des œuvres antérieures de Lotto nous a laissée. Il s'y montre comme l'interprète profond de la nature humaine, passionnément intéressé aux choses spirituelles et cherchant, tant dans la religion que dans la pénétration affectueuse des âmes, la satisfaction de ses instincts supérieurs. Le tableau d'autel de *Sant'Antonino*, que Lotto peignit pour les amis chez lesquels il avait tant de fois séjourné, les moines de San Giovanni e Paolo, contient quelques-unes des plus heureuses interprétations de caractère que Lotto nous ait données: ce sont les figures des diacres qui reçoivent les pétitions des mains de la foule pressée au-dessous d'eux. On peut les admirer au même titre que ce vieillard de la Brera (nº 254), que la vie, suivant l'expression de M. Berenson, semble avoir pétrifié. Signalons encore la découverte, faite par M. Berenson au musée de Nancy, du portrait d'un homme d'âge moyen, œuvre sympathique qui date des derniers temps du maître. La douleur presque exagérée de la *Pietà* (Brera) et la passion fervente du *Saint Jérôme priant* (galerie Doria) nous font entrevoir l'intensité des sentiments que Lotto portait alors dans la religion.

Sept ouvrages, qui furent probablement ses derniers travaux, sont aujourd'hui réunis, avec quelques autres plus anciens, dans le palais apostolique de Loreto. Deux d'entre eux sont d'une importance particulière. Le *Sacrifice de Melchissédec* est une scène infiniment poétique: le jour naît à peine, la lumière froide et grise tombe sur les armures des guerriers assemblés dans la clairière, sur les vêtements

blancs des prêtres et de leurs acolytes. Melchissédec est un vieillard qui lève les mains au ciel avec une ferveur jaillissant des sources mêmes de la vie. Dans la *Présentation au temple*, qui, au point de vue de la technique, est peut-être la peinture la plus moderne due à un italien, Siméon et Anne sont des vieillards décrépits qu'anime et échauffe une flamme intérieure telle que Lotto pouvait la sentir en lui-même. Nulle part, chez lui, l'intensité de la dévotion n'a été exprimée d'une manière plus complète et plus touchante. Si l'on voulait choisir une œuvre unique en qui se résumât la personnalité morale de Lotto, c'est peut-être celle-là qu'il faudrait désigner, œuvre d'un vieillard qui, jusque sur le bord de la tombe, resta un profond connaisseur de l'âme humaine et sut illuminer ce qu'il y a de meilleur en elle par un rayon de tendresse et de sympathie.

MARY LOGAN.





DEUX VOLETS

D'UN

TRIPTYQUE BYZANTIN EN IVOIRE

DU XI[e] SIÈCLE

Gori a publié sur les pl. XXVIII et XXIX du tome III de son *Thesaurus veterum diptychorum*, d'après un assez bon dessin, deux volets séparés d'un même fort beau triptyque byzantin d'ivoire, volets découverts par lui : l'un dans la collection Riccardi de Florence, l'autre dans le trésor de l'église de San Giovanni in Verdura de Padoue. Depuis, le volet de la collection Riccardi est entré dans le *Münzund Antiken-Cabinet* de Vienne [1]. L'autre passait pour disparu et M. de Linas, dans ses *Anciens ivoires sculptés*, publiés dans la livraison d'avril du t. IV (1886) de la *Revue de l'Art chrétien* [2], disait encore que l'on avait entièrement perdu sa trace. J'ai eu la bonne fortune de le retrouver en un lieu cependant très fréquenté, le Musée archéologique installé depuis 1846 au Palais ducal à Venise, dans les salles qui servaient d'appartement aux doges. J'ai fait faire une photographie de ce fragment; j'ai reçu d'autre part une empreinte en plâtre de celui de Vienne. Je suis heureux de pouvoir ainsi faire passer sous les yeux des lecteurs de la *Gazette* ces deux beaux monuments de l'art byzantin, depuis si longtemps séparés. Il n'en existe pas à ma connaissance d'autre reproduction que celle fort imparfaite du livre

1. Il se trouve décrit sommairement à la page 453 (n° 17 et note 3) du livre intitulé : *Die Sammlungen des K. K. Münz-und Antiken-Cabinets, beschrieben von Dr Ed. Freiherrn von Sacken und Dr Fr. Kenner*, Vienne, 1866.

2. Page 12 du tirage à part.

de Gori. Il était donc indispensable de les publier à nouveau. Il ne nous manque plus que de retrouver le panneau central, certainement de dimensions plus considérables, qui se trouve peut-être, à l'heure qu'il est, enfoui au fond de quelque trésor d'église d'Italie ou de quelque cabinet d'amateur.

Ces deux volets latéraux sont de très beaux spécimens de la sculpture byzantine dans le cours du XIe siècle, semble-t-il. Hauts de 24 centimètres environ, larges de 18[1], ils portent les effigies de quatre apôtres : saint Pierre, saint André (volet de Vienne), saint Paul et saint Jean Théologue (volet de Venise). Ces figures allongées, aux draperies élégantes, exécutées avec beaucoup de délicatesse, sont d'un aspect noble et majestueux. Les physionomies sont sévères et belles. Les deux premiers apôtres portent un rouleau ou *volumen* de la main gauche, et bénissent de la droite à la grecque; l'attitude de l'un et de l'autre est quelque peu différente. Il en est de même des deux autres qui tiennent chacun des deux mains un codex à riche couverture d'ivoire avec fermoirs. Les noms finement gravés occupent les côtés de chaque tête. Les pieds, chaussés de sandales aux cordelettes très soigneusement rendues, reposent sur un haut marchepied en forme de basilique à toit triangulaire, supporté par des arcatures élevées sur dix-huit paires de colonnettes. C'est sans doute ici la représentation plus ou moins fantaisiste de l'édifice auquel le triptyque était destiné par le donataire.

Au-dessus de chaque couple apostolique, on lit en beaux caractères très en relief une inscription en deux vers iambiques qui, chacune, nous donne le nom de l'impérial donataire de ce triptyque :

Sur le volet de Vienne, on lit :

Ὡς αὐτάδελφοι μυστόλεκται τῶν ἄνω
Νέμοιτε λύτρον δεσποτῇ Κωνσταντίνῳ.

Tels que des frères, révélateurs des mystères d'en haut, donnez la rançon (le salut) *au despote Constantin.*

Sur le volet de Venise, on lit :

Σκεῦος θεουργόν συλλαλεῖ τῶι παρθένωι
Βλάβης σκέπεσθαι δεσπότην Κωνστάντινον.

Le Vase divin (saint Paul) *s'entretient avec le jeune homme vierge* (saint

1. La planche ci-jointe donne les deux plaques en dimensions quelque peu réduites.



SAINT PIERRE ET SAINT ANDRE



Héliog. Dujardin

SAINT PAUL ET SAINT JEAN

Volet d'un triptyque byzantin en ivoire du XIe Siècle.

Musée [illegible] Vienne.

Imp. A. Clé . . . .

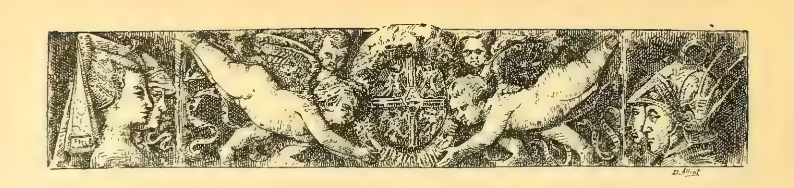
Jean l'Évangéliste) *des moyens de préserver de tout dommage le despote Constantin.*

Quel était ce despote, ou plutôt ce basileus Constantin? Le titre de despote ne fait pas grand'chose à l'affaire. Tous les basileis des xe et xie siècles ont été désignés par ce titre aussi communément que par ceux de basileus ou d'autocrator. L'époque de Constantin Porphyrogénète, auquel Gori attribue l'ivoire, me semble trop ancienne. Je crois à un empereur du xie siècle : ou bien Constantin, le frère de Basile II, qui régna seul durant trois années après la mort de ce dernier, de 1025 à 1028, ou plutôt encore Constantin Monomaque, troisième époux de Zoé, basileus de 1042 à 1058, peut-être bien aussi Constantin Ducas, basileus de 1059 à 1067 [1].

GUSTAVE SCHLUMBERGER.

1. C'est à ce dernier empereur que le volet de Vienne a été attribué par MM. Ed. de Sacken et Fr. Kenner.





ISABELLE D'ESTE

ET

LES ARTISTES DE SON TEMPS

(TROISIÈME ARTICLE [1].)

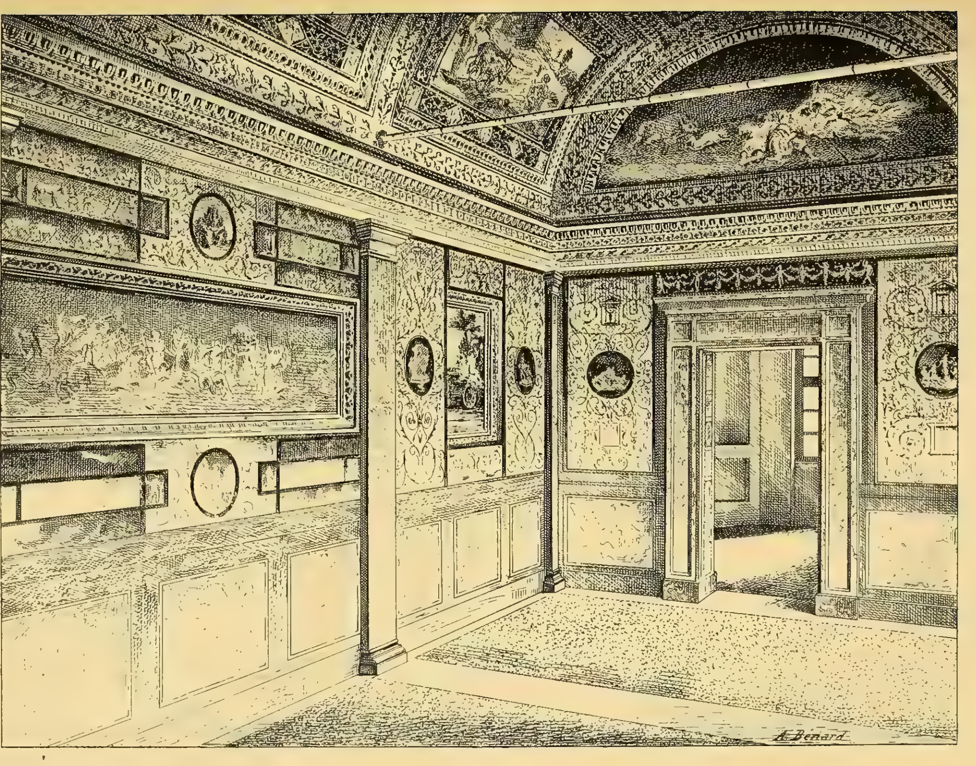
LE STUDIOLO DE LA GROTTA.



Nous apprenons, par la correspondance d'Isabelle d'Este, qu'au temps où elle habitait encore le *castello vecchio* (qu'elle ne devait quitter qu'en 1520 pour occuper, dans le nouveau palais construit par son fils, l'appartement dit du *paradiso*), on avait déjà aménagé à sa convenance, au rez-de-chaussée du vieux palais Bonnacolsi, dont les rouges murailles crénelées se dressent encore sur la place San Pietro; une série de pièces destinées à recevoir ses intimes et à recueillir les objets d'art de toutes sortes : peintures, sculptures, médailles, céramique, argenterie, bijoux précieux, manuscrits, instruments de musique, ces fragments antiques et ces curiosités de toute sorte, dont, dès le premier jour où elle vint habiter Mantoue, elle avait poursuivi la recherche avec une ardeur singulière chez une princesse de dix-sept ans.

La *Grotta* (c'est le nom qu'elle avait donné à cette retraite),

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XIII, p. 13 et 189.



VUE D'UNE DES PIÈCES COMPOSANT LA GROTTA (LA SCALCHERIA).

(Après les changements opérés par Jules Romain.)

allait être célèbre en Italie; tout ce qu'il y avait d'illustre à la cour de Milan, d'Urbin et de Ferrare: princes, humanistes, artistes et courtisans devaient y venir tour à tour. Le poète Raffaello Toscano a décrit la *grotta* en cinq octaves; il nous a indiqué la place précise qu'elle occupait dans la *Corte Vecchia;* il nous prouve qu'Isabelle s'était plu à l'orner des œuvres des maîtres les plus estimés de son temps.

Dans la *Corte Vecchia*, de niveau avec le sol, se trouve, dit le poète en langage lyrique,

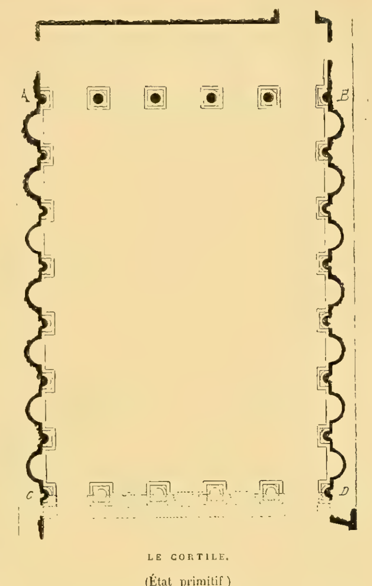
> Le lieu que le monde a surnommé la Grotte.
> Elle cache en son riche sein
> Ce que la belle Italie a de plus précieux;
> C'est la magnanime Isabelle d'Este
> Qui l'a construite et l'a splendidement ornée.
> Cinq chambres la composent, mais deux d'entre elles
> Ont été destinées à abriter les choses de l'art.
> Quand les mortels les contemplent,
> Tous sont remplis de joie et frappés d'étonnement.
> Elles sont ornées des dorures les plus riches
> Du dessin le plus exquis, et du travail le plus subtil.
> Le Mantegna et d'autres peintres illustres
> Y ont déployé leur génie en de sublimes tableaux.

Cette *corte vecchia* est le nom que garde encore, dans l'ensemble des palais qui forment la *reggia* des ducs de Mantoue, l'ancien palais des Bonnacolsi, devenu le noyau des résidences des Gonzague soudées les unes aux autres; Louis Gonzague en avait chassé les capitaines du peuple de ce nom en 1328, et s'emparant du pouvoir s'était substitué à eux. De 1328 à 1395, Guido, Louis et François Gonzague s'y sont succédé, et ce dernier, à la naissance de son fils Jean François Ier, l'abandonna pour fonder le *castello*, dit aujourd'hui *castello vecchio*, mais qui alors était *castello nuovo*. Le palais Bonnacolsi ne servit plus dès lors qu'aux cérémonies officielles; Pie II y tint, en 1459, le concile de Mantoue, destiné à provoquer la reprise de Constantinople par une nouvelle croisade. Gian François, quatrième marquis, mari d'Isabelle, petit-fils de Jean-François, y installa son *armeria*, la plus complète des collec-



PLAN PARCELLAIRE DE LA GROTTA.
(Corte Vecchia.)

tions d'armes d'Italie avec celle du palais des doges; et un peu plus tard, Isabelle, y fondait la *grotta*.



LE CORTILE.
(État primitif)

Si on suit le plan parcellaire que nous donnons ici, on pénétrera dans ce qui fut jadis la Grotta par l'entrée principale de la façade du palais Bonnacolsi, sur la place San-Pietro. Une porte basse, massive, d'un marbre précieux, s'ouvre en face du Cortile principal et y donne accès; les salles prennent jour sur le *piazzale del pallone*, où on se réunissait au XIVe et au XVe siècle pour le jeu du ballon. En franchissant le seuil, on voit, dès le premier pas, que les princes qui se sont succédé dans la Reggia depuis le règne d'Isabelle, n'ont pas plus respecté son souvenir à la *corte vecchia* qu'au *castello vecchio*. Cinq pièces composaient autrefois la Grotta, une seule, qu'on appelle aujourd'hui la *scalcheria* (évidemment parce qu'elle a servi, à un moment donné, de chancellerie), a conservé ses proportions primitives; mais Jules Romain en a transformé la décoration. Dédiée à Diane, ornée avec cette profusion dont le directeur des bâtiments du duc Frédéric, fils d'Isabelle, allait donner bientôt un exemple dans le palais du Té, la petite salle est peinte depuis les plinthes jusqu'à la voûte, divisée en vingt-quatre compartiments dans chacun desquels l'artiste a traité un sujet tiré de la fable. Au centre, un épisode mythologique qui rappelle la manière de Mantegna, pourrait être un vestige de la décoration primitive. Sur la face qui prend ses jours sur la cour du *pallone*, entre les deux



SECTION SUR UNE DES NICHES.

fenêtres, une cheminée d'un beau caractère, certainement dessinée par Jules Romain, conserve intact, dans un médaillon au centre de sa hotte oblique, un sujet peint à fresque : *Vulcain épie Vénus qui caresse le petit Cupidon*.

C'est en vain qu'on cherchera plus loin ce qui peut rester des deux chambres destinées, selon le Toscano, à abriter les objets d'art. La *scalcheria*, ornée comme nous le voyons encore aujourd'hui, ne permettait d'exposer ni toiles, ni marbres, ni vitrines pour les objets précieux, ni corps de bibliothèque; le *cortile* dit « de la *Marchesana* », qui la suit et les deux autres pièces qui complétaient l'ensemble devaient les contenir ; mais évidemment, ce *cortile* a été à ce point défiguré, même dans sa proportion, qu'il est difficile d'en déterminer le périmètre. Cet outrage à la mémoire d'Isabelle date de l'occupation autrichienne ; les plans les plus anciens indiquent un parallélogramme d'une quinzaine de mètres de longueur; les murs, en pierre crue comme ceux d'un péristyle, sont décorés d'un ordre ionique dans l'entrecolonnement duquel était pratiquée une série de niches destinées à recevoir des plantes et des jeux d'eaux. Une de ces niches, mise à nu, montre un fond d'incrustations en mosaïque; à la base on constate l'existence d'un conduit qui prouve que ces eaux jaillissantes devaient rafraîchir l'air. C'était sans doute une salle d'été qui jouait le rôle d'un *patio*, et là avaient dû prendre place les statues, les marbres et les bas-reliefs recueillis par Isabelle.

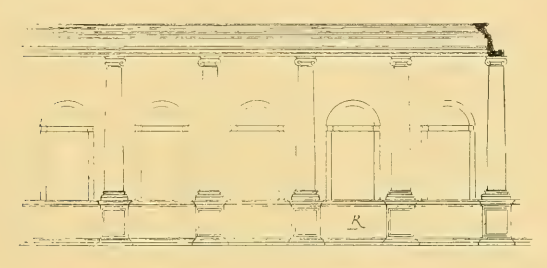
Il est difficile à l'heure actuelle de se rendre compte de l'effet que devait présenter ce *cortile*, coupé en deux dans sa hauteur par un plancher, et converti en petites pièces à location. Les croquis que nous publions, la coupe, le plan et l'élévation, donneront cependant une idée des proportions qu'affectait cette partie de l'édifice, horriblement défigurée aujourd'hui, mais qui, à bref délai, reprendra, sinon son aspect, du moins ses proportions premières [1].

1. A quatre reprises différentes, en l'espace de quatre années, nous sommes venu demander leur secret à ces ruines de Mantoue. La première fois, le *cortile*, coupé dans sa hauteur, mutilé, méconnaissable, était occupé par la Société œnophile; en 1893, nous avons constaté que cette partie de l'édifice avait été évacuée, et plus récemment encore, la mise en état a été proposée et prise en considération. Dès 1876, le sénateur Morelli avait jeté le cri d'alarme dans une lettre adressée à M. Minghetti, alors ministre des finances, et ce dernier, dans un Essai intitulé : *Les femmes italiennes dans les beaux-arts, au* XVe *et au* XVIe *siècle*, où il a fait allusion à Isabelle d'Este, rapporte en note qu'il avait pris l'initiative d'une proposition de restauration concluant à obtenir de l'État une somme de quatorze mille francs pour la restitution de la *grotta*, mais que l'exécution du projet avait

La frise de l'entablement où règne, dans tout son pourtour, une belle inscription en caractère lapidaire, nous dit le moment précis où Isabelle a ajouté ce *cortile* à la *grotta* :

ISABELLA. ESTENSIS. REGUM. ARAGONUM. NEPTIS. DUCUM. FERRARIÆ. FILIA. ET. SOROR. MARCHIONUM. GONZAGARUM. CONJUX. ET. MATER. FECIT. ANNO. A. PARTU. VIRGINIS. MDXXII.

La date est précise, 1522, c'est-à-dire moins de deux années après que Frédéric II, le fils d'Isabelle, a demandé à sa mère de lui abandonner l'appartement du *castello*[1], mais le *cortile* est postérieur à la



COUPE SUR UNE DES FACES DU CORTILE.

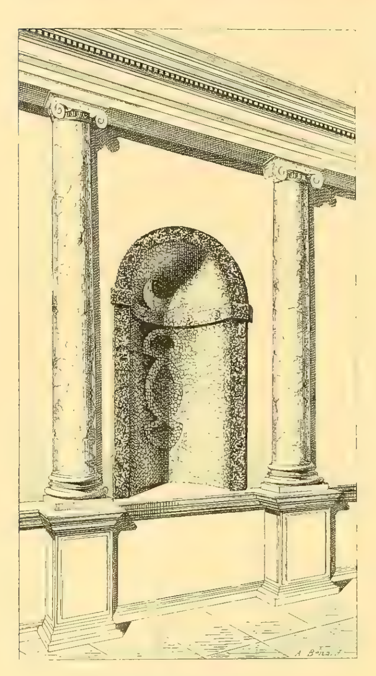
fondation de la *grotta*, puisque dans nombre de lettres, qui sont datées de 1505 à 1516, Isabelle fait mention de sa bibliothèque qui y est déjà établie. C'est ainsi que longtemps auparavant, se trouvant à la cour de Milan auprès de sa sœur Béatrice d'Este, la marquise de

été sacrifiée à des œuvres plus urgentes : « *Il ristauro sarebbe stato fatto, si fata tulissent* ». Le dénouement est proche, si les intentions de l'honorable directeur des monuments historiques pour la province lombarde, M. Lucas Beltrami, l'auteur de la belle restitution du *castello* de Milan, ne sont pas paralysées. C'est à lui que nous devons communication des plans qui permettent au lecteur de nous suivre dans notre visite à la *grotta*.

1. « Comme V. S. le sait peut-être, notre très honorée et très excellente mère depuis bien des mois, a eu le désir, autant pour sa propre commodité que pour la nôtre, de loger à l'avenir dans la *corte vecchia dont elle a déjà fait réparer et approprier les chambres à sa façon, pour sa plus grande commodité*..... Il ne vous reste donc plus qu'une mesure à prendre, celle de trouver des logements pour les Illustres duc et duchesse, beau-frère, neveu et sœur, car il serait impossible que tous ces personnages, joints à notre mère, passent trouver place en ce même lieu sans s'incommoder les uns les autres. »

Cette lettre adressée en trois copies à chacun de ses cousins, Lodovico, Federico et Piero Gonzaga par Frédéric II, le 1er octobre 1520, a été publiée par MM. Alessandro Luzio et Rénier dans le volume *Mantova e Urbino. — Torino-Roma*. L. Roux, éditeur.

Mantoue désirant lire le *Carcere d'Amore*, écrit à Jacopo Calandra, un de ses familiers : « Demandez à la Magdalena la clé de la *grotta*, prenez ce livre dans ma bibliothèque et me l'envoyez. »



NICHE EN MOSAIQUE.
(Dans les entrecolonnements du Cortile.)

Un autre jour, le 24 novembre 1511, c'est-à-dire plus de dix ans avant qu'Isabelle ait construit le *cortile della marchesana*, Francesco Valier, le Vénitien, écrit à la marquise : « Notre aimable Mr Pietro Barignano, porteur de la présente, demandera en mon nom à V. E. Ie deux textes des *Cent Nouvelles*, l'un que j'ai vu dans la *grotta*, l'autre, qui est le meilleur, dans le *camerino* de Mr Jacopo Calandra. » Les personnages qui traversent Mantoue, les ambassadeurs en mission qui viennent saluer les princes; après avoir rendu hommage au marquis dans le *castello*, viennent admirer les collections de la marquise dans la *grotta*. En 1515, c'est Zuan Contarini et Alvise, ambassadeurs de la Sérénissime auprès du roi d'Angleterre, qui, se rendant à Milan, se présentent au *castello*, où Isabelle, malade, ne peut les recevoir; mais on les confie à des gentilshommes qui leur font voir « toutes les habitations » et « la *grotta* ». Par la même occasion, ils visitent aussi « l'*armeria* » du marquis, déjà célèbre en Italie (nous savons qu'elle occupait la grande salle au-dessous de celle où s'était tenu le concile de Pie II). Au sortir de là, les ambassadeurs proclament que cette salle des armures est « chose digne d'être vue et peut soutenir la comparaison avec la salle d'armes du Conseil des Dix ». Dans la même année passe aussi Ser Piero Soranzo, qui écrit à Marco Contarini une longue lettre pleine d'intérêt pour nous.

Soranzo voit d'abord « dans le *castello* » le marquis Gian Francesco, mari d'Isabelle, assis à la cheminée avec trois pages qui balancent sur lui de grands éventails; et l'ambassadeur s'étonne de voir qu'on veille à ce que pas un fétu ne tombe sur son manteau. Aux pieds du fauteuil du prince sont couchés trois superbes lévriers, et des faucon-niers tiennent sur le poing les faucons et les tiercelets favoris. Plus



UN DES CÔTÉS DU CORTILE.

(État actuel après destruction des murs de refend.)

tard, Soranzo va voir le palais de Saint-Sébastien (autrement dit la *Pusterla*, où Mantegna a peint les cartons des fameux *Triomphes de César*) : « Nous allâmes ensuite faire visite au palais de la marquise, habitation plus belle que les autres, très ornée de belles demoiselles. Nous vîmes les armures du marquis, des vitrines pleines de joyaux de grande valeur, et la *Grotta* où la marquise a réuni une infinité de belles choses ». Enfin, l'ambassadeur visite les écuries où il admire cent cinquante chevaux de prix, et les étalons qui sont la gloire des haras de Mantoue. Plus tard, Frédéric aura mille chevaux dans ses

haras du palais du Té, qu'il fera construire par Jules Romain sur le nouveau plateau de la Pusterla. On a eu le soin de montrer aussi aux envoyés de Venise les nains de la cour, tout couverts d'or; et, après le dîner, ils ont entendu le fameux Marchetto, le chanteur de la musique privée du prince, qu'accompagnaient des joueurs de flûte [1].

LE PAVIMENTO DE LA GROTTA

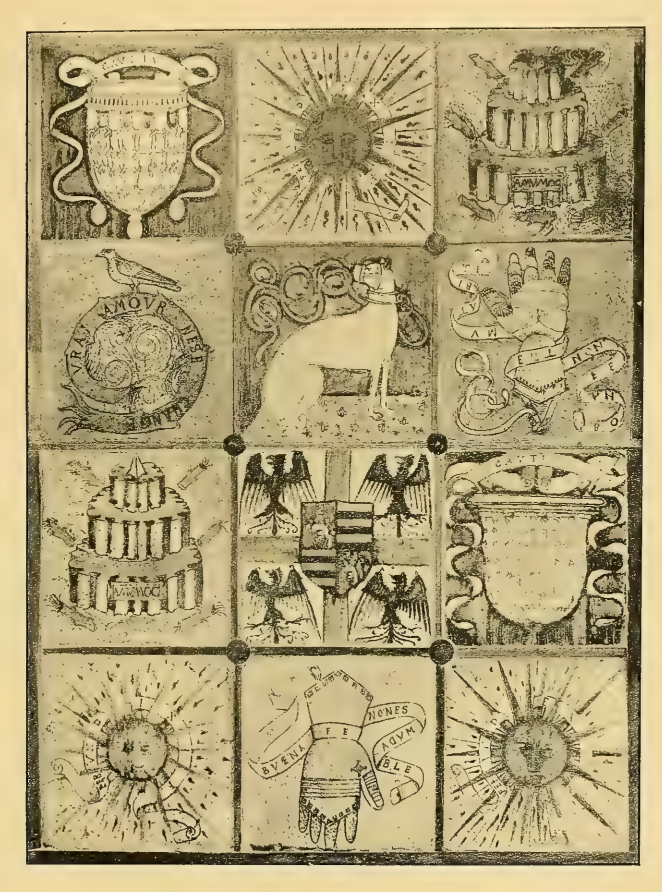
Quelques écrivains mantouans, de ceux qui ont vu la *corte vecchia* dans son plus grand état d'abandon sous la domination autrichienne, alors qu'on la défigurait en taillant un logement dans le *cortile*, se rappellent qu'on substitua un vil carrelage au *pavimento* de faïence contemporain d'Isabelle. Les carreaux de ce pavement ont été dispersés, mais les amateurs en ont sauvé quelques-uns, aujourd'hui classés dans les collections. Le *South-Kensington Museum* et le *Gewerbe-Museum* de Berlin en possèdent, et dans la collection Édouard André on en conserve douze qui présentent un intérêt historique en ce qu'ils représentent des *imprese* et devises de la maison Gonzague. Nous pouvons les reproduire ici, grâce à la bienveillance de Mme E. André, chez qui ces spécimens ont pris place au milieu de beaux ouvrages d'art contemporains, provenant de la même région.

Au centre du panneau sont les armes de la famille Gonzague, telles que nous les voyons peintes à la retombée des voûtes de la *salle du soleil* au *castello vecchio*, et sur les pièces du fameux service d'Isabelle. (Collections Spitzer, Morosini Gattenburg, de Venise, et des Barons Alphonse et Adolphe de Rothschild de Paris.) L'arme primitive consistait en trois bandes de sable sur champ d'or; Louis de Bavière, en 1339, concéda l'*Aigle* à la famille en investissant les Gonzague du vicariat impérial, et l'écusson en fut écartelé jusqu'au jour où, en 1433, l'empereur Sigismond ayant donné à son tour les quatre aigles noires aux quatre coins de la croix, l'aigle de Louis de Bavière fut remplacée sur l'écu par le *lion d'or sur champ de gueules*, donné par l'empereur Wenceslas (2 décembre 1494).

Les *imprese* ou devises qui gravitent autour des armes sont en trop grand nombre pour qu'on les cite toutes; nous en notons plus de trente dans nos croquis pris au *castello vecchio*, au palais de la Pusterla, à

1. *Sumario de Letere di ser Contarini*, à *Alvise di Londra*. — *Data in burchio, andando a Mantoa*, 2 novembre 1515. — *Letere di ser Piero Soranzo*, 6 novembre 1515. Page 278, vol. XXI et XXII. — *Diarii di Sanuto*, 1515-1516.

Sabbionneta, à Revere, à Marmirolo et au musée de Mantoue, sculptées sur le marbre ou peintes sur les murs. Les monnaies en



ANCIEN *pavimento* DU CORTILE AUX ARMES DES GONZAGUE.

donnent aussi un certain nombre, et Goito, le château construit par Louis II, le protecteur de Mantegna, les présentait presque toutes dans les décors qui encadraient les fresques de Mantegna aujourd'hui

détruites. La *musarola* ouvre la série de celles que nous donnons ici ; elle vient du mari d'Isabelle, et on sait qu'elle a été concédée en 1506 à Lodovico Guerrieri da Fermo comme récompense. On y a vu un panier de jonc ou une muselière de cheval ; et, malgré la devise *cautius* qui fait allusion à la prudence de ceux qui restent bouche close, nous inclinons à reconnaître dans cette représentation la façon d'un panier à laine : en effet, dans les décorations dirigées par Mantegna, des rubans de diverses couleurs passés dans les tresses de jonc, qui sont enveloppées elles-mêmes de fils de soie, éloignent l'idée de la muselière. Le *soleil*, avec la devise française « *Per un dexir* » (*pour un désir*) a été adopté par Louis III, deuxième marquis ; il figure à la clef de voûte de la *Sala del Sole* du *Castello*. Les *brandons*, avec le mot bizarre *AMVMOC*, répété sur une frise de Luca Fancelli provenant du palais de Revere, appartiennent à Frédéric I[er], troisième marquis. Le *chien muselé* est une des devises chevaleresques les plus anciennes ; il remonte à Gian Francesco premier marquis, et figure sur les monnaies du XIV[e] siècle. Le *gantelet de fer* avec le *motto* : « *Bona fe non est mutabile* », répété plus bas, avec sa traduction en espagnol : « *Buena fe non es mudable* » (*Bonne foi ne varie jamais*), se retrouve aussi dans les voussures de la *Sala del Sole*. Enfin, *vrai amour ne se change*, se lit sur une mèche de brandon allumée, surmontée d'une colombe [1].

Ces carreaux en faïence de couleur sont fabriqués sans doute à Pesaro, à moins qu'ils ne viennent de Ferrare, où le frère d'Isabelle, Alphonse d'Este, avait élevé des fours à son propre usage dans une des cours du *castello rosso*. La fabrication en est grossière, mais les émaux sont solides, et la majolique vaut surtout comme document.

1. Feu Attilio Portioli, dans ses études sur la *Zecca* de Mantoue, a fait allusion à ces devises ; M. Gian Battista Intra, dans son travail sur les *Villas des Gonzague*, leur a consacré tout un chapitre. On lit même au paragraphe relatif au gantelet de fer, ce passage qui sert à identifier ce *pavimento* : « Louis III a inventé cette *impresa* ; il y a ajouté le motto « *Buena fe non es mudable* » ; et sur une majolique de la *Reggia* on lit : « *Bona fe non es mutabile* » : ce qui s'applique bien au spécimen ici reproduit. Nous avons relevé le même emblème et le même *motto* sur une culasse de canon provenant de la forteresse de Casale, et nous connaissons encore une vingtaine d'autres *imprese* peintes ici et là. Il est singulier que le « *crogiolo* », le creuset où fondent les lingots d'or avec la devise PROBASTI ME DOMINE ET COGNOVISTI, sculpté sur la cuirasse du buste en terre cuite de l'époux d'Isabelle, ne se retrouve pas ici. Le mot *AMVMOC* doit être un mot grec défiguré ; Cicogna traduit *AMOMOS*, *Immaculata*, et croit que c'est une allusion à la vertu de Marguerite de Bavière, femme de Frédéric II, troisième marquis ; Carlo d'Arco émet la même opinion, et M. Gian



LA SAGESSE VICTORIEUSE DES VICES, PAR MANTEGNA, AU MUSÉE DU LOUVRE
(D'après la photographie de MM Braun, Clément et Cie, Paris)

Imp. Aron frères.



LE PARNASSE, DE MANTEGNA. AU MUSÉE DU LOUVRE

(D'après la photographie de MM. Braun. Clément et Cie, Paris

Imp. Aron frères

Malgré la date 1522, qu'on lit encore sur la frise du *cortile de la marchesana*, nous avons déjà prouvé par des assertions des contemporains dont on pourrait multiplier le nombre, que, dès les premières années du xve siècle, Isabelle avait sa bibliothèque dans la *grotta;* nous savons en outre par la marquise elle-même que Mantegna avait contribué à décorer de ses œuvres les deux salles réservées aux collections de peinture. Or, Mantegna étant mort en 1506, il faut reculer les relations personnelles d'Isabelle avec le peintre des *Triomphes* avant la fin du xve siècle : qui oserait dire d'ailleurs que la main défaillante du grand vieillard aurait pu peindre pour elle après l'année 1500 et le *Parnasse* et la *Sagesse victorieuse des vices*, ces deux chefs-d'œuvre de notre galerie italienne, faits pour Isabelle spécialement?

La correspondance avec les peintres qui ont décoré le *studiolo* va nous aider à préciser le moment où la marquise noua ses relations avec eux et comment elles s'établirent.

MANTEGNA DANS LE STUDIOLO (1493-1497).

Cinq artistes d'élection, entre tous ceux auxquels Isabelle a demandé une œuvre de leur main, ont dû contribuer à décorer son *Studiolo:* Mantegna d'abord, le Pérugin, Giovanni Bellini et Lorenzo Costa, auxquels plus tard vint se joindre Francesco Raibolini, dit le Francia. Les toiles que la princesse leur a demandées ont été successivement déplacées, puisque nous les retrouverons adaptées aux murs du *paradiso*, résidence dernière de la marquise de Mantoue; mais si on se rend compte qu'à l'époque où Mantegna n'était plus de ce monde, Frédéric, cinquième marquis et duc, qui devait construire pour sa mère la partie de la *reggia* donnant sur les jardins du *Padiglione* nommé *paradiso* était à peine né, on comprendra que c'est bien dans le *castello* d'abord et, plus tard, dans la *grotta* même, qu'ont dû

Battista Intra s'y rallie. Nous trouvons le *motto* disposé d'une autre façon sur un petit bas-relief du palais de Revere transporté au Musée de Mantoue, qui est une des représentations les plus intéressantes au point de vue iconographique parce qu'elle est exquise, et surtout parce qu'elle nous donne le portrait authentique de Marguerite de Bavière, mariée en 1463 à Frédéric Ier *le fugitif*, fils de Louis II, représenté dans la fresque de la *sala dei sposi*. On sera frappé de la ressemblance de ce beau profil avec la première gravure sur bois imprimée en couleur que M. Eugène Piot possédait, et qui est aujourd'hui une des plus précieuses images du Cabinet des estampes de Berlin. Nous le reproduisons en tête de cet article.

avoir lieu les entrevues avec Mantegna, à la suite desquelles furent exécutées les deux œuvres maîtresses du *studiolo*.

Dès la première heure de son arrivée à Mantoue, à peine âgée de seize ans, la passion de la jeune marquise pour la peinture s'était révélée. Le milieu était propice; non seulement elle allait appeler à elle les peintres de la cour de Mantoue, mais par tous les moyens en son pouvoir elle devait essayer d'attirer les artistes étrangers, afin de réaliser le plan qu'elle avait conçu de réunir des œuvres signées des plus beaux noms de l'Italie, et de vivre dans un milieu où tout lui parlerait d'art. Il n'y a point à douter que Mantegna n'ait, le premier, reçu de la bouche même d'Isabelle la commande des deux œuvres qui furent le point de départ de la décoration de son *studiolo;* les allusions aux compositions d'Andrea reviennent à chaque nouvelle commande; et lorsqu'elle fixe la dimension des œuvres nouvelles, c'est à celle que celui-ci a donnée à ses premières toiles qu'elle se rapporte. Quand elle veut exciter l'émulation des peintres qu'elle choisit pour compléter la décoration, elle rappelle à chacun d'eux qu'il fera pendant, sur les murs de son *studiolo*, au peintre des *Triomphes*.

Et cependant, le Carteggio d'Isabelle d'Este, où l'on trouve *cinquante-trois lettres* relatives à la seule commande faite au Pérugin, et plus de *quarante* concernant celles données à Giovanni Bellini et au Francia, n'en contient pas une seule spéciale au *Parnasse* et à *Minerve chassant les Vices*. Cela n'infirme en rien l'identité des œuvres elles-mêmes puisqu'Isabelle se réfère à chaque ligne de ses lettres tantôt au *Parnasse*, tantôt à *Minerve;* il suffira d'ailleurs de rappeler les circonstances de la vie de l'artiste pour expliquer une telle lacune dans la correspondance de la marquise.

Fixé depuis 1458 à la cour de Mantoue, Mantegna y avait sa maison, son atelier et son office; il touchait un émolument annuel comme peintre de la cour. L'artiste jouissait déjà d'une haute réputation quand, en 1490, Isabelle vint partager le trône de la principauté avec Jean-François. Mantegna, cependant, était absent de Mantoue au moment de l'arrivée de la jeune princesse; ayant achevé ses grandes œuvres, la *Sala dei Sposi* et le *Triomphe de César*, il avait cédé aux instances du pape Innocent VIII et reçu licence du marquis son protecteur de résider à Rome pendant quelques années[1].

1. « *Beatissime pater... mitto Andream Mantineam pictorem Egregium cujus œtas nostra parem non habet.* » (Correspondance de Jean-François avec le pape Innocent, 1488.) « *Io Prego la SV^{a} se digni scrivermi per contento mio qualche cosetta : Io*

Dès son retour, une lettre du 22 octobre 1490, adressée à Isabelle par Battista Guarino, fils du fameux Guarino de Vérone, ancien précepteur de la princesse, lui recommanda Mantegna comme digne de tout son intérêt, en appelant sur lui les faveurs de la nouvelle épouse. Le peintre des *Triomphes* n'était pas tout à fait un étranger pour la princesse : il avait peint le portrait de sa mère, la duchesse de Ferrare, et, en 1485, celle-ci avait reçu du quatrième marquis un tableau de la main d'Andrea ; de plus, Isabelle, encore enfant, avait pu voir l'artiste à Ferrare, car celui-ci y avait séjourné quelque temps lors d'une de ces représentations théâtrales dont les Este étaient coutumiers. Mantegna, à cette occasion, avait même brossé pour eux un décor représentant les *Triomphes de Pétrarque*. Jusqu'au règne intellectuel d'Isabelle, sous trois souverains successifs, Andrea, peintre de cour, avait donc rempli son office. Sous Louis III, second marquis, il décorait le palais de Goito, lieu favori de villégiature, et, plus tard, le *castello vecchio*, où nous l'avons vu peindre des épisodes de la vie du prince ; il continuait son œuvre dans les villas des Gonzague sous Frédéric, troisième marquis ; et sous le quatrième, enfin, l'époux d'Isabelle, il exécutait, dans le palais privé de la *Pusterla*, les fameux *Triomphes de César*. Cette œuvre à peine achevée, Innocent VIII le demandait à Gian Francesco pour lui confier la décoration de cette chapelle du Belvédère au Vatican, que Pie VI devait malheureusement détruire. Dès son retour de Rome, nous voyons Mantegna se présenter à Isabelle, muni de la lettre de Guarino de Vérone. La première rencontre ne fut pas heureuse ; Mantegna n'avait pas le don de la souplesse, l'artiste était entier et l'homme était grave jusqu'à l'austérité. Les grandes dames, de tous temps, sont des modèles redoutés des grands peintres ; — Isabelle, à la demande de la comtesse de Cerra, avait prié Andrea de faire son portrait pour l'envoyer à son amie ; elle était belle, elle n'avait pas encore vingt ans ; et nous verrons plus tard quelles étaient ses exigences. Ou l'artiste a refusé d'exécuter ce portrait, ou l'œuvre ne plut point à la marquise [1] ; mais Mantegna devait bientôt prendre sa revanche. Dès septembre 1493, Andrea est en possession du sujet qu'il doit peindre pour le premier *studiolo;* nous le savons par la marquise elle-même à laquelle son correspondant de Venise, Antonio Salimbeni, envoie des couleurs *bleu d'outre-mer*, *laques et autres couleurs superfines dont*

sono piu stato si puo dire alievo de la Illa Casa de Gonzaga, ed e mi sempre inzegnato di farli onore, e son' qui per questo... suplicandolo li sia raccommandata la mia brigata da Mantua. » — Lettre d'Andrea au marquis de Mantoue, de Rome, 1489.

a besoin le Mantegna. Salimbeni envoie même celui qui les prépare, un certain Maestro qui sera de la plus grande utilité dans sa spécialité et viendra à Mantoue pour y vivre et y mourir au service d'Isabelle. En 1497, les tableaux sont terminés; un autre correspondant nous l'apprend. C'est Lorenzo di Pavia, le plus fidèle de tous, que nous verrons souvent passer dans nos récits. Ce Lorenzo envoie de Venise au peintre un excellent vernis : « *Mr Andrea Mantegna est au plus hault point satisfait, il en voudrait deux fois autant et cela le plus tôt possible, car il a commencé de vernir.* »

Pour tout le reste, nous devrons nous contenter des très nombreuses allusions que nous rencontrerons dans les lettres adressées postérieurement aux artistes destinés à faire pendant au Mantegna. On comprendra que par cela même qu'il est en relations quotidiennes avec la marquise, celle-ci suit pas à pas le travail; elle n'a jamais besoin de recourir à la correspondance; et par là, nous sommes privés des objurgations passionnées, si fréquentes dans les lettres d'Isabelle aux artistes, et si précieuses pour nous, puisqu'elles nous mettent dans la confidence des moindres incidents, nous témoignent son impatience de posséder les œuvres, et nous font pour ainsi dire assister à leur lente élaboration. Plus tard, pour la même raison (la présence assidue de l'artiste), nous serons aussi privés des documents directs relatifs aux œuvres de Lorenzo Costa, qui se fixa définitivement à la cour des Gonzague, après avoir quitté celle de Bologne.

Il n'y a donc pas à douter que c'est à Andrea qu'Isabelle a commandé les premiers tableaux qui allaient former le noyau de ses collections; et, en vérité, quand on a devant les yeux le *Combat de la Chastete contre les Vices*, et surtout le *Parnasse*, cette œuvre pleine de grâce et de jeunesse, où le chœur des Muses tourne en cadence frappant du pied la terre, où l'Amour espiègle crible Vulcain de ses traits, on sent qu'on est en face d'une œuvre exécutée à un âge où le peintre a gardé sa vigueur. L'inventaire des œuvres d'art, trouvé dans le *studiolo* après la mort d'Isabelle, mentionne d'ailleurs en première ligne les deux toiles du maitres : le *Parnasse* et le *Combat de Minerve contre les Vices*, les mêmes toiles qui vinrent plus tard aux mains de Richelieu et de son château du Plessis directement au Musée du Louvre.

En dépouillant la correspondance d'Isabelle avec le Pérugin,

1. Voir à ce sujet les lettres publiées dans notre article de la *Gazette* (1er décembre 1894), *Les portraits d'Isabelle d'Este*.

Giovanni Bellini et Francia, nous verrons comment la marquise procédait avec les artistes.

Elle donne aux peintres non seulement le sujet du tableau, l'*invenzione*, mais le scénario, qu'elle imagine, ou qu'elle demande le plus souvent à un poète ou un humaniste. Ce scénario est assez développé pour que le peintre n'ait rien à y ajouter. Ce n'est pas assez : celui-ci reçoit encore un dessin ou une maquette exécutée par un artiste (le premier venu qu'elle avait sous la main), et ce dernier, sous sa dictée, rend l'idée ligne par ligne et figure les personnages en action. C'est un *schema;* cela fait, elle indique la *lumière* (c'est-à-dire le foyer qui éclaire les figures du tableau afin de donner la direction des ombres); enfin, comme les mesures varient d'une province à l'autre, afin d'éviter les mécomptes, elle joint à la lettre d'envoi deux rubans de la longueur et de la hauteur de la toile ou du panneau auquel il s'agit de faire un pendant. Ainsi s'expliquent la singularité de certaines compositions des primitifs, l'intervention si fréquente de la pensée littéraire, et ces allégories étranges qui restent pour nous des *rébus* dont le sens nous échappe. Il est inutile de dire que de grands esprits tels que Mantegna devaient se trouver mal à l'aise enfermés dans ce cercle étroit; Isabelle était exigeante : il fallait suivre pas à pas le texte du poète, et nous verrons plus loin que, lorsqu'un esprit subtil voulait simplifier l'invention, la princesse s'y opposait avec vigueur, de peur de « changer la fable ».

Des premiers sujets imposés au Mantegna, l'un, le *Parnasse*, est emprunté à la mythologie, l'autre, le *Combat de la Chasteté contre les Vices*, à un symbolisme philosophique qui met en action la lutte des Vertus contre les Vices. Ces deux œuvres nous donnent une juste idée de l'atmosphère intellectuelle dans laquelle se meut la jeune Isabelle; elles reflètent les idées de son temps, celles de la cour où elle est née, et de celle où elle vit depuis trois ans. Dans le premier tableau, Minerve s'avance, précédée de la chaste Diane, symbole de la pureté et de la science : le flambeau à la main, elle va dissiper les ténèbres, pour chasser les vices. La Luxure, sous les traits d'un faune, et l'Oisiveté, qui croupit dans la fange, fuient devant elles, la Justice plane dans les airs. Au premier plan, Daphné, qu'emprisonne déjà l'écorce, va se métamorphoser en laurier; et, autour du tronc qui la retient prisonnière, s'enroule une bandelette sur laquelle on lit l'argument de l'*invenzione*. Dans le second tableau, le *Parnasse*, sur un fond de nature heureuse et féconde où palpite la vie, Apollon, assis sur un tertre, la lyre à la main, fait danser le chœur des Muses.

Mercure l'écoute, il tient les rênes du cheval Pégase; au sommet de l'Hélicon, l'Amour triomphe avec Mars et Vénus; et l'espiègle Cupidon crible de ses traits le dieu Vulcain qui forge ses armes dans sa caverne ardente, et menace son heureux rival.

De tous les artistes auxquels Isabelle va confier le soin d'orner son *studiolo*, c'est le génie le plus incontesté, le plus entier et le plus volontaire, qui va se montrer le plus souple à contenter ses désirs. Tout ce qui peut nous heurter dans l'œuvre vient de la précision de l'*invenzione* de la marquise ou de la minutie du poète. Mantegna n'a pas souvent pénétré dans le monde de la fiction; c'est le poète tragique des grands drames divins; cependant il semble à l'aise dans ce milieu nouveau pour lui. Le chœur des nymphes dans le *Parnasse*, au point de vue de la grâce, de l'harmonie et de la beauté de la forme, est digne de l'antiquité. Le grand tragique qui fait de la *Mort du Christ*, cette toile minuscule, une fresque d'une intensité terrible, s'attendrit à la voix de sa jeune souveraine et, asservi à sa volonté, tout au plus laisse-t-il voir son ennui et la trace d'un effort lorsqu'elle exigera de lui, si imbu de la beauté antique et qui proscrit toute difformité, de symboliser dans des êtres répugnants les vices honteux, la basse envie et la grossière ignorance, qu'il va incarner dans des formes aussi hideuses que les vices eux-mêmes.

A partir du moment où Isabelle d'Este a reçu le *Parnasse* et le *Combat de la Chasteté contre les Vices*, tous les artistes qu'elle appellera à elle vont se conformer à ce point de départ : ce sera le même esprit, la même forme, le même ordre d'idées. Les allégories, la fable, les traditions de l'antiquité et ses mythes, sont les arguments substantiels. Isabelle est bien de son temps; les peintres du moyen âge s'étaient voués au culte de la Vierge et des saints, aux scènes de la Bible; les humanistes, les platoniciens, et ceux qu'ils inspirent, sont revenus au culte de l'antiquité et ils ressuscitent les dieux de l'Olympe. Ceux qui dictent les arguments et inspirent les peintres du *studiolo*, sont les Bembo, Nicolo Correggio, Mario Equicola, le Castiglione, Paride Ceresara. Le Pérugin voué aux sujets sacrés, qui va venir après Mantegna dans le *studiolo* d'Isabelle, subira la même loi; et son œuvre, destinée à faire pendant à celle d'Andrea, sera la contrepartie du sujet imposé à son grand devancier.

CHARLES YRIARTE.

(*La suite prochainement.*)



CHARLES LE BRUN

A

VAUX-LE-VICOMTE

ET A LA

MANUFACTURE ROYALE

DES MEUBLES DE LA COURONNE

II

Fouquet tombé, la décoration de Vaux se trouva interrompue pour n'être jamais poussée au delà. Un autre sort était réservé aux ateliers de tapisseries établis en 1657 par le surintendant, où l'on avait tissé, d'après les compositions de Le Brun, cinq pièces de l'*Histoire de Constantin*, et l'*Histoire de Méléagre*. Du moins, si l'on tarda peu à les abandonner, le prévoyant Colbert en entretint l'activité après la chute de leur fondateur, jusqu'au moment où tout ce qu'ils contenaient, personnel [2], outillage, pièces en voie d'exécution, put être transféré aux Gobelins et réuni, là, aux autres ateliers de tapisseries naguère disséminés dans Paris. L'hôtel des Gobelins avait été acquis le 6 juin 1662. La fabrication des tapisseries pour le compte du roi commença vers la fin de cette année. Dès le début, les ateliers de tissage réunissent deux cent cinquante ouvriers [3].

Cependant la Maison ne s'ouvrit pas seulement aux tapissiers de

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XIII, p. 89 et suiv.

2. L'auteur de *Documents sur les artistes qui ont travaillé à Vaux-le-Vicomte*, M. Grésy, estime que 290 tapissiers étaient employés à Maincy. Le chiffre paraît fort exagéré.

3. Lacordaire, *Notice sur les manufactures des Gobelins et de la Savonnerie.*

haute et basse lisse. Louis XIV, Colbert — et Le Brun — avaient des vues plus étendues. On y groupa en même temps, on y logea eux et leurs familles, et on gratifia de privilèges des peintres en tous les genres, peintres d'histoire et de batailles, de paysages et de fleurs, d'ornements et d'architecture, d'animaux, même de miniatures, chacun devant s'employer aux modèles suivant sa spécialité; et des dessinateurs, des orfèvres, des brodeurs, des graveurs, des ciseleurs, des fondeurs, des lapidaires, des modeleurs, des statuaires, des sculpteurs sur bois et sur métaux, des ébénistes, des marqueteurs « en bois et marbres de rapport », des mosaïstes, grossirent aussitôt la colonie, rien, désormais, ne devant se faire pour l'ornement des résidences du roi ailleurs que dans l'établissement dénommé « Manufacture royale des meubles de la couronne », sous le contrôle sans appel et sous la responsabilité de son directeur. Puis, une sage préoccupation de l'avenir assura le recrutement d'un personnel aussi nombreux que varié : soixante enfants seront placés « dans le séminaire du directeur, auquel sera donné un maître peintre sous lui, qui aura soin de leur éducation et instruction pour estre ensuite distribuéz par le directeur, et par luy mis en apprentissage chez les maistres des arts et métiers selon qu'il les jugera propres et capables [1] ».

Des lettres royales, du 8 mars 1663, avaient appelé Le Brun à conduire les travaux et le personnel des Gobelins, comme directeur sous la haute administration de Colbert; un édit de 1667 le confirma à la tête de l'établissement et de ses dépendances, étant « une personne capable et intelligente dans l'art de la peinture pour faire les dessins de la tapissserie, sculpture et autres ouvrages, les faire exécuter correctement, et avoir la direction et inspection générale sur tous les ouvriers qui seront employéz dans les manufactures ».

Un rapide aperçu des ouvrages de toutes sortes, sur lesquels Le Brun exerça sa surveillance, tous exécutés, qu'on ne l'oublie pas, sur ses plans, devis et dessins, ne paraîtra pas, je suppose, tout à fait superflu.

Délaissée sous Henri IV, après avoir repris quelque faveur sous Richelieu, l'orfèvrerie connut ses plus beaux jours aux temps prospères du règne de Louis XIV. Je m'explique. Si l'on compare les œuvres de cette période à celles de l'époque précédente, de la Renaissance, il est difficile, assurément, de ne pas reconnaître un déclin sensible du goût. Le travail de l'outil reste d'une perfection accom-

1. Premiers statuts des Gobelins.

plie; l'idée créatrice n'a plus autant de grâce, le style autant de souplesse ni de charme. Néanmoins l'orfèvrerie du XVIIe siècle eut un cachet indéniable de grandeur robuste. Ses caprices, un peu emphatiques, inclinèrent plus à la force qu'à la légèreté, mais il y eut bien de l'art dans la symétrie sans froideur de leurs ajustements, dans l'ordre de leurs combinaisons, et, il faut le redire, sous le rapport de l'exécution matérielle, ils n'eurent à redouter pas une comparaison. L'orfèvrerie jouit alors d'une vogue telle qu'elle n'en avait point connu de pareille. Le roi l'aimait; les courtisans ne purent faire autrement que de paraître l'aimer aussi. L'orfèvrerie religieuse profita dans une large mesure de ce développement du goût pour les riches objets. L'orfèvrerie profane et de table y gagna davantage. Cependant, c'est dans l'ameublement de Versailles que les orfèvres trouvèrent surtout occasion de créer des merveilles.

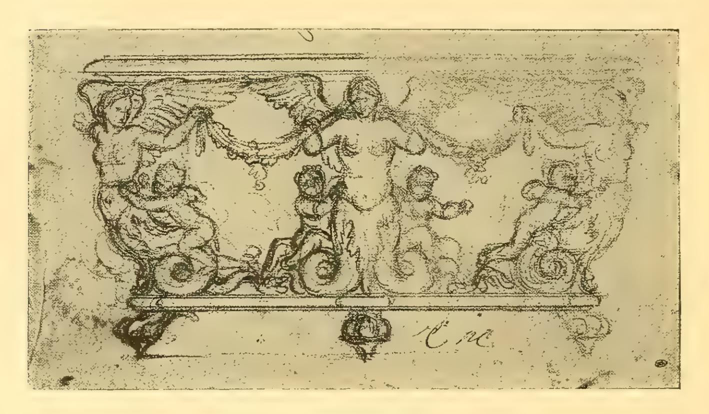
« Il y avoit là, dit Perrault, des tables d'une sculpture et d'une ciselure si admirables que la matière, toute d'argent et toute pesante qu'elle estoit, faisoit à peine la dixième partie de leur valeur. C'estoient des torchères ou de grands guéridons de huit à neuf pieds de haut, pour porter des flambeaux ou des girandoles ; de grands vases pour mettre des orangers et de grands brancards pour les porter où on auroit voulu; des cuvettes, des chandeliers, des miroirs, tous ouvrages dont la magnificence, l'élégance et le bon goust estoient peut-être une des choses du royaume qui donnoient une plus juste idée de la grandeur du prince qui les avoit fait faire [1]. »

De son côté, la *Gazette* de 1667 rend compte de la visite du roi, le 15 octobre, à sa manufacture des Gobelins : « La grande cour étoit tendue des superbes tapisseries qui s'y fabriquent, avec un buffet de neuf toises de long (près de dix-huit mètres), et élevé de douze degrés, sur lequel étoient disposés, d'une manière aussi ingénieuse que magnifique, les riches ouvrages d'orfèvrerie qui se font dans le même lieu. Ce buffet étoit composé de vingt-quatre grands bassins chacun avec son vase, d'autant de brancards pour les porter, de deux cuvettes chacune de cinq à six pieds de diamètre, de quatre grands guéridons, de vingt-quatre vases à mettre des orangers, et plusieurs autres pièces, le tout d'argent ciselé... »

En d'aussi brèves paroles, l'écrivain de la *Gazette* et Perrault ne pouvaient énumérer tout ce qui composait « la grosse argenterie du roi ». Ils ne soufflent mot des scabellons sur lesquels on posait les

1. *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant le siècle.*

caisses d'orangers, non plus que des balancelles (petits bancs longs et peu larges) à dossier et à bras, valant 16,000, 24,000 et jusqu'à 35,000 livres chacune; ni des simples tabourets qui en valaient 6,000; ni des fauteuils, ni des balustrades d'alcôve (il y en avait deux, une dans la chambre de parade, l'autre dans la chambre de la reine); ni des cages, des lustres, des chandeliers à six, huit, dix et douze branches, des pots à bouquets et à fleurs, des buires, des aiguières, nefs, cadenas[1], brasiers, coffres, coffrets, filigranes, écritoires, etc. On parle de bassins sans dire qu'il y en avait de ronds, d'ovales, à



CONSOLE, COMPOSÉE PAR LE BRUN.

(Musée du Louvre.)

huit pans; les uns étaient ciselés « dans le milieu de la fable d'Énée » ou bien de « la fable de Narcisse », d'autres de « l'histoire d'Abraham et de Melchissédec », tous, avec, sur les bords, des enfants « de ronde bosse », des aigles, des ornements, ou, sur le devant, aussi « de ronde bosse », des animaux, des personnages. Et sont oubliés en bloc, les flacons, les cassolettes, les fontaines, les coquilles, les boîtes, les paniers, les plaques, les bras, les animaux servant de vases — cheval, taureau, lion, cerf, — sur lesquels se voyaient des enfants, des divinités du ciel, des eaux ou de la terre; et les chenets, les seaux,

1. La *nef* et le *cadenas* avaient la même destination. C'étaient des espèces de vases fermant à clef, où se renfermaient les ustensiles de table à l'usage personnel du prince.

les gantières, et les figures et groupes isolés, et les garnitures de foyer consistant chacune en pelle, pincettes et tenailles [1].

En vérité, dans son style barbare, l'*Inventaire général du mobilier de la couronne* fournit de bien curieux renseignements sur cette argenterie colossale.

Voici, par exemple, « deux grands vases d'argent pour mettre des orangers, faits par Ballin, ciselez sur le corps d'une Baccanale de petits enfants, par en bas de godrons rentrans et sortans, et par le hault de masques et autres ornemens, ayant aux cotez deux testes de béliers qui servent d'anses... » pesant ensemble 621 marcs, soit, à 244 grammes le marc, 151^{kg},524, suivant la méthode moderne de préciser les poids. — Voici quatre guéridons « faits par Bonnaire, dont le corps est de trois figures qui portent un vase au-dessus duquel est le plateau, lesdites figures portées sur un pied à trois consoles terminées en pattes de lion au milieu desquelles il y a une cassolette ciselée de godrons, lesdits guéridons chacun de six pieds, » (1^{m},944^{m}) pesant ensemble 1,449 marcs, c'est-à-dire plus de 358 kilogrammes [2]. Voici deux grandes buires, par Villiers ; « les corps sont ciselés par le milieu des armes du roy et de plusieurs tritons et figures marines, etc., haultes de 4 pieds 10 pouces (1^{m},57), pesans 1,199 marcs (292^{kg},556). » Deux autres buires presque semblables, celles-là par Du Tel, avaient plus de poids : 1,352 marcs, autrement dit 329^{kg},888. — Voici encore deux seaux exécutés par Loyre, avec piédestaux séparés, les seaux ornés « par le milieu du corps de Triomphes marins », les piédestaux de festons et de têtes de béliers; le tout pesait 1,100 marcs, ou 268^{kg},400.

Il faut noter douze flambeaux confiés au talent de Veaucourt, de Cousinet, de Du Tel et de Merlin. « Les bobesches sont portées chacune par un groupe de trois petits amours » ; douze autres, par les mêmes « dont les bobesches sont portées chacune par deux petits satyrs » ; douze autres, par les mêmes encore, « représentant les douze Mois par douze figures aislées qui portent les bobesches, au-dessous desquelles sont les signes des Mois et les armes de France et de Navarre, portez sur un pied à triangle de trois sphinx aislez terminez en poissons ». Douze, également par Cousinet, Veaucourt, Merlin,

1. *Inventaire général du mobilier de la couronne sous Louis XIV*, 1663-1715, publié par J. Guiffrey.

2. La *Gazette des Beaux-Arts* a publié (2e période, t. XXXVI, p. 257) un dessin analogue de guéridon, par Le Brun, sauf que le pied se termine en trois bustes de sphinx.

Du Tel, qui paraissent avoir accaparé la spécialité, représentaient les travaux d'Hercule. Cette dernière douzaine pesait 857 marcs (209 kil. 108 grammes), un peu moins que la précédente.



CHEVET, COMPOSÉ PAR LE BRUN.

(Musée du Louvre.)

Sur les deux cuvettes signalées ci-dessus d'après la *Gazette*, on trouve, dans l'*Inventaire*, des renseignements qu'on aurait tort peut-être de négliger. C'est de Villiers qui les avait façonnées. Elles étaient ornées des armes du roi, de sirènes, d'entrelacs de serpents; chacune avait son piédestal à griffons, et « haultes de 2 pieds 10 pouces

($64^{c},8^{mm}$), longues de 4 pieds 8 pouces ($1^{m},51^{c}$), larges de 3 pieds 4 pouces ($1^{m},8^{c}$) », elles donnaient, réunies, un total de 2,311 marcs ou 563 kilos 884 grammes; belles dimensions et joli poids.

Une autre série de pièces exceptionnelles qu'il ne faut point omettre ici, est celle des vingt-quatre bassins, accompagnés d'autant de vases, commandés à Ballin, à Verbeck, à Du Tel, à Cousinet, à Merlin, à Veaucourt. On y voyait, indépendamment d'ornements et de feuillages, les quatre éléments, les sept planètes, les heures, les saisons, les vertus, les vices, les arts, des divinités, des captifs, des allégories, des termes, des renommées, des faunes, des sphinx, des amours, et, pour le transport d'une salle à une autre de ces vases et bassins, il y avait vingt-quatre brancards et un nombre égal de plateaux, les plateaux tout unis, les brancards, au contraire, très ouvragés. On en décrira un seul, toujours d'après l'*Inventaire* : « Le corps est composé d'une corniche au-dessus de laquelle il y a quatre consoles terminées en coquilles qui portent un cercle (le plateau se posait sur le cercle, le vase dans son bassin sur le plateau); ladite corniche, portée par quatre satires posez sur quatre consolles, ayant dans le milieu une cassolette. » Ce groupe de bassins, de vases, de plateaux et de brancards appareillés, se totalisait par 11,426 marcs, ou, si on le préfère, 2,788 kilos, à 56 grammes près, et le coût de chaque bassin avec son vase revint à 6,371 livres, de chaque brancard à 13,134 livres, de chaque plateau à 591, du moins est-ce sur ce pied-là que, le 25 février 1668, fut réglé le compte de Jean de Viaucourt ou Veaucourt[1].

Mais quoi! De ces magnificences, de tant de témoignages d'un luxe sans rival, de tant de chefs-d'œuvre rien, non rien n'est parvenu jusqu'à nous! A la fin de 1689, la France n'était pas vaincue encore, mais ruinée. Le bel ordre financier établi par Colbert n'existait plus, tombé pièce à pièce; les charges s'étaient considérablement accrues; l'avenir se trouvait engagé dans des proportions effrayantes; pour résister à la ligue d'Augsbourg qui menaçait le royaume sur toutes les frontières à la fois, pour entretenir une armée nécessaire de quatre cent cinquante mille hommes et une flotte puissante, Louis XIV dut recourir aux derniers expédients.

1. La série occasionne donc une dépense de 482,304 livres. Claude Ballin est celui des orfèvres qui reçut le plus de son royal client : en 1667, il touche 95,888 livres pour parfait paiement de 237,146 livres; l'année suivante, 177,196 livres à valoir. *Comptes des Bâtiments du Roi.*

« Le roi, dit Dangeau (3 décembre), veut que dans tout son royaume on fasse fondre et porter à la Monnaie, toute l'argenterie qui servait dans les chambres, et, pour en donner l'exemple, il fait fondre toute sa belle argenterie malgré la richesse du travail. Il fait fondre même les filigranes [1]; les toillettes de toutes les dames seront fondues aussi, sans excepter celle de Mme la Dauphine. » L'édit fut publié le 14 décembre. Le 18, Mme de Sévigné écrit à sa fille : « Que dites-vous de l'exemple que donne le roi de faire fondre toutes ses belles argenteries? Notre duchesse du Lude est au désespoir, elle a envoyé la sienne; Mme de Chaulnes sa table et ses guéridons, et Mme de Lavardin sa vaisselle d'argent... »

Que cet acte de destruction ne soit pas sans grandeur, que même l'intention en soit louable, je veux bien n'y point contredire. Assurément, le roi ne put se résoudre, sans être secoué par un cruel chagrin, à anéantir d'un seul coup les admirables monuments de ce faste dont il avait tant aimé à s'entourer. Mais quand on pense qu'en cette occasion funeste, toute une époque de l'orfèvrerie française, et la plus féconde, la plus florissante, périt en entier, oui, totalement, la noblesse ayant obéi, les églises s'étant dépouillées, comment ne pas déplorer amèrement que le maître ait eu l'idée d'un tel sacrifice et s'y soit arrêté!

Du reste, le résultat financier fut loin de répondre aux calculs de Louis XIV. La fonte de l'argenterie royale, fournit un poids de 82,322 marcs 5 onces 7 gros (20,000 kil. 721 gr.) et rapporta en numéraire 2,505,637 liv. 4 sous 9 deniers. On avait espéré beaucoup mieux. « Le roi nous a dit ce soir (12 décembre), ajoute Dangeau, qu'il avait cru tirer plus de six millions de l'argenterie qu'il fait fondre, mais qu'il n'en aura guère plus de trois millions. »

Selon Ferdinand de Lasteyrie, les descriptions contemporaines peuvent seules donner l'idée de l'orfèvrerie de Louis XIV. Il y a là un peu d'exagération. Si pas un objet de toute une période de l'orfèvrerie française ne survécut au désastre, le souvenir de ces merveilles s'est conservé ailleurs que dans les récits du temps, ailleurs que dans les registres officiels. Par exemple, parmi les deux mille trois cent quatre-vingt-neuf dessins de Le Brun recueillis au Louvre, on rencontre quelques projets de chenets, de flambeaux, de vases, de guéridons, de lustres, de miroirs, documents à l'intérêt et à la

1. Le 17 mars 1690, on porta à la monnaie 1,974 marcs de filigranes (471 kil. 656 gr.). On les fondit le même jour. *Invent. général.*

véracité desquels on ne saurait reprendre. D'autre part, dans la tenture dite des «Maisons royales», en partie gravée et plusieurs fois exposée, se reconnaissent au premier regard quelques-unes des pièces principales : dans la tapisserie du *Château des Tuileries*, un brancard et son plateau exactement conformes à ceux décrits plus haut d'après « l'Inventaire général », exécutés par Du Tel; même tapisserie, un des deux grands seaux faits par Villiers, inscrits à « l'Inventaire » sous les numéros 690, 693; dans la tapisserie du *Château de Madrid* un de ces énormes vases d'argent à mettre des orangers dont il a été parlé, celui-ci du travail de Du Tel (n° 666); dans la tapisserie du *Château du Louvre*, la grande nef d'or qui contenait les couteaux, cuillers, fourchettes, serviettes, de Sa Majesté, devant laquelle les courtisans devaient s'incliner en passant, l'étiquette l'ordonnait, le plus bel ornement du couvert royal, ciselée par Jean Gravet sur le dessin de Le Brun et le modèle cire et bois du sculpteur Magnier.

Cette tenture des « Maisons royales », appelée aussi « des Mois », composée de douze pièces et de huit entre-fenêtres, contient d'autres types de la « grosse argenterie », sans qu'on puisse dire pourtant à quels numéros de « l'Inventaire » il faut les rapporter ; mais, chose tout à fait probable, chacun reproduit un modèle existant alors, ou bien a servi lui-même de modèle à quelque orfèvre habile des Gobelins ou du Louvre.

A Baptiste Monnoyer, à Blain de Fontenay on est également redevable de nombreux témoignages de cet art grandiose. Car ils n'inventèrent point les somptueux vases d'argent et d'or qu'ils remplirent de fleurs en leurs tableaux, en ayant de tout faits sous la main, aux Gobelins où ils étaient logés l'un et l'autre. Il s'en trouve à Versailles, choisis parmi les plus beaux, au plafond, peint par Houasse, de la salle dite de « l'Abondance », et Le Brun ne se fit pas faute d'utiliser ces produits superbes de la Manufacture, qui ui appartenaient en définitive, par droit d'invention, dans plusieurs pièces de « l'Histoire du roi ». Je signale, comme utiles à consulter sons ce rapport, la *Réparation faite à Louis XIV par le doge de Gênes*, — le *Baptême du dauphin*, — la *Naissance du duc de Bourgogne*, — la *Réparation faite à Louis XIV par le roi d'Espagne*, — l'*Audience donnée par Louis XIV au cardinal Chigi*.

Toutefois, de cette intéressante série, la pièce qui doit le plus éveiller la curiosité et la satisfaire, du point de vue où nous sommes placés en ce moment, c'est celle qui représente la visite du Roi à la

Manufacture [1]. La composition n'est guère conforme au récit de la *Gazette* de 1667; il n'importe, l'auteur a réuni nombre d'ouvrages travaillés dans la Maison, groupé maints artistes, et voilà un document dont l'autorité et la valeur ne peuvent échapper même aux indifférents. Seulement, on doit s'en tenir aux conjectures s'il faut donner un nom à plusieurs des personnages figurés. Ainsi, de Villiers et l'un de ses fils présentent un vase d'or à Louis XIV accompagné du duc d'Enghien, du prince de Condé, de Colbert. Cela va sans contestation. Mais trois orfèvres joignent leurs efforts pour dresser et mettre en équilibre un vase d'argent colossal; un autre, sur le devant, est agenouillé près d'un brancard; un autre, dans l'angle, tient lui aussi un vase. Quels sont-ils? Claude Ballin, Alexis Loyr, Du Tel, Cousinet? ou bien Verbeck, Debonnaire, Nicolas de Launay? Veaucourt, Texier de Mortarsis logé au Louvre après l'avoir été au Palais-Royal; Pierre Germain qui fit la couverture du « Livre des Conquêtes du Roi », ou encore Jean Gravet? Qui s'avance, une tapisserie roulée sous le bras, Pierre Lefebvre suivi de Girard Laurent, deux haut-lissiers, ou bien Jean de la Croix et Mozin tapissiers de basse-lisse? Jean Jans, le conducteur des premières tapisseries, à la fondation de l'établissement, et qui avait soixante-sept ouvriers sous ses ordres, est, je le suppose du moins, l'homme debout à droite, derrière Le Brun, et, au fond, van der Meulen, le fameux peintre de champs de bataille, soutient de la main un tableau. Probablement, c'est Domenico Cucci, monté sur le bord d'un meuble. Qui lui parle? Philippo Caffieri ou Golle? Quant aux lapidaires Horazio et Fernando Migliorini, Branchi, Ambrogio Baccetti, si adroits à assembler le marbre, le jaspe, l'agate, le lapis, on ne peut s'y tromper : ils portent une tablette et une table décorées de mosaïques florentines.

Ce Domenico Cucci qu'on vient de rencontrer put s'applaudir d'avoir été appelé de Rome pour le service de Sa Majesté. En parcourant les « Comptes des Bâtiments du Roi » (qui s'ouvrent en 1664), on voit qu'il reçut, au cours de dix années, tout près de 148,000 livres, soit pour deux cabinets d'ébène destinés à la galerie d'Apollon, l'un dit « le char d'Apollon », l'autre « le char de Diane », lesquels coûtèrent 41,500 livres; soit pour deux autres cabinets aussi d'ébène, également embellis de sculptures, de miniatures, d'or-

1. Le tableau qui a servi de modèle à cette tapisserie, exécuté par Pierre de Sève, d'après Le Brun, est à Versailles.

fèvrerie, de pierreries, appelées par le roi « le Temple de la Paix » et « le Temple de la Vertu » (ils revinrent à 27,568 livres); soit enfin comme paiement de serrures, de targettes, de boutons de portes, de clefs, chefs-d'œuvre de ciselure commandés au fur et à mesure des besoins pour les Tuileries, le Louvre, les châteaux de Versailles et de Saint-Germain. Il touchait, en outre, 60 livres de « gages » annuels. Plus élevés les « gages » de Filippo Caffieri (150 liv.). C'était une compensation. A sculpter, même d'un outil sans erreurs, des cadres de plafond, de tableaux, de miroirs, des chambranles de portes et de fenêtres, des contre-cœurs de cheminées et des ornements sur les bateaux de la flottille du grand canal de Versailles, on gagnait peu d'argent, comparativement bien entendu. Comme Domenico Cucci, Caffieri était venu de Rome. Lui, Pierre Goler, ou Golle, était Hollandais. Il fit pour le roi deux cabinets de première importance : leur coût atteignit 23,000 livres, pas moins. On n'en connaît point le détail.

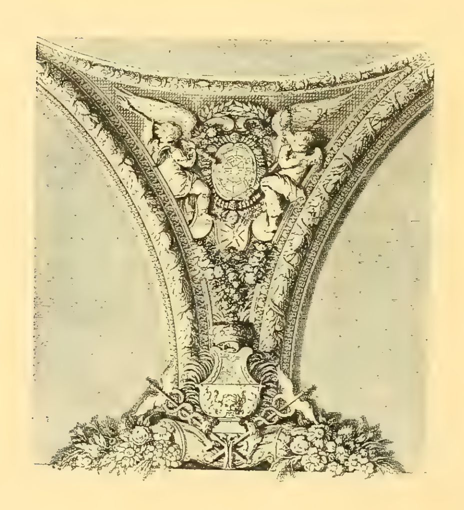
Tandis que cette foule d'ouvrages d'art industriel, de grande ou de petite dimension, s'exécutaient pour la plupart aux Gobelins, jusqu'aux humbles, sur les dessins de Le Brun, il y avait les sculpteurs Girardon, Coysevox, Regnaudin, les deux de Marsy, Thibaut Poissant, Buister, Tuby, Granier, Michel Anguier et d'autres; les graveurs Edelinck, Gérard Audran, Sébastien Leclerc, Poilly, Rousselet, Charles Simonneau; les peintres Yvart, Noël et Antoine Coypel, Testelin, Verdier, Boulogne, La Fosse, van der Meulen, Licherie, Houasse, Nocret, les deux frères de Sève, les deux Beaubrun qui étaient cousins, Michel Corneille, Bouzonnet-Stella, Fontenay, Monnoyer, sans les nommer tous; — il y avait les ébénistes André Boulle, Jean Macé et Sommer; ceux qui dessinaient et peignaient les ornements et les grotesques : Guillaume Anguier, frère des sculpteurs, Lepautre, Bérain, Gautier, Francart, les frères Lemoine, un Ballin, fils, neveu ou frère du fameux orfèvre; Nicasius Bernaert pour les camaïeux, Legeret, Lespagnandel pour la sculpture ornementale; il y avait les brodeurs Philbert Balland et Simon Fayette, habiles l'un dans les paysages, le second dans les figures et les fleurs; Jacques Bailly, « de Grâce en Berry, » dit Félibien en son « Xme entretien », qui gravait fort bien à l'eau-forte et possédait un secret pour peindre sur les étoffes, — peut-être de lui Bonnemer apprit le procédé dans lequel il eut de la réputation; et ils étaient bien d'autres à recevoir d'un seul, l'ordonnance de leurs statues, groupes et bas-reliefs, la composition de leurs tableaux, les modèles

de leurs planches, de leurs meubles, de leurs ornements, de leurs broderies, sans que Le Brun permît à aucun de s'en écarter autrement que sur ses indications personnelles.

A dire le vrai, tous les peintres sauf Mignard, tous les sculpteurs sauf Puget, quiconque dessinait et gravait, travaillait les métaux et les pierres précieuses, ouvrait le bois, tissait la laine, l'or et la soie pour le compte de Sa Majesté, tous obéissaient au directeur dont l'autorité, même à y regarder de près, semble n'avoir été insupportable à personne, qui tirait parti de chacun jusqu'à transformer les médiocres en utiles auxiliaires. Le génie de Le Brun fut d'embrasser, de résumer tout, et, partout présent, de savoir suffire à tout.

OLIVIER MERSON.

(*La fin prochainement.*)





LA PEINTURE FRANÇAISE

AU

MUSÉE DE MADRID

(DEUXIÈME ARTICLE[1]).

III

Claude Lorrain partage avec Poussin les honneurs de la galerie française de Madrid. Dix tableaux de lui sont réunis ici, tous d'une authenticité indiscutable et d'un mérite reconnu.

L'origine en est facile à établir. D'après Palomino Velasco, « Claude a fait huit tableaux pour le roi d'Espagne (Philippe IV), sur des sujets tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament, et renfermés dans des paysages. » Il est vrai que le *Libro di Verità* ne porte que cinq indications dans ce sens[2] : « fatto per il Re di Spagna » (nos 32, 47, 48, 49, 50), et que l'artiste pourrait bien s'en être tenu là dans l'exécution des commandes, pour la raison que rapporte Baldinucci : « Tandis qu'il travaillait à une de ces compositions, il apprit qu'elle avait été déjà vendue comme de lui par des contrefacteurs. » Mais le détail n'a pas grande importance, car il est certain que sept au moins des dix toiles du Prado viennent de Philippe IV. Comme on sait que deux autres sortent de la collection de Philippe V, le doute ne peut plus porter que sur une seule, la *Tentation de saint Antoine*. Or celle-ci semble, par ses dimensions, former pendant avec

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XIII, p. 299.

2. *Archives de l'Art français*. Documents (T. I, p. 440), article de M. Léon de Laborde sur le *Libro di Verità*.

la *Madeleine en prière,* ce qui compléterait le chiffre de huit acquisitions énoncé par Velasco à l'actif de Philippe IV.

On s'accorde à ranger ces dix tableaux par séries, mais l'ordre varie d'un critique à l'autre. La classification la plus naturelle est celle de Charles Blanc : une première catégorie de trois, comprenant les plus grands cadres qu'on puisse trouver dans l'œuvre de Claude : la *Madeleine*, l'*Ermite en prière* et la *Tentation de saint Antoine;* une seconde, de quatre pendants, encore d'assez grande dimension : *Moïse sauvé des eaux*, les *Funérailles de sainte Sabine*, l'*Embarquement de sainte Paule la Romaine*, *Tobie et l'Ange ;* une troisième, formée de deux petits paysages en pendants, un *Effet du matin* et un *Effet du soir*; enfin un tout petit *Paysage* orné de figures et d'animaux, qui paraît isolé.

Dans cette belle collection, il n'est pas une pièce qui ne doive retenir l'attention ; mais puisqu'il faut choisir et justifier le choix, nous nous arrêterons d'abord devant l'*Embarquement de sainte Paule*[1]. C'est un effet de soleil levant sur l'horizon sans bornes d'une mer immobile. En avant est un port bordé de palais magnifiques où reposent de hautes galères prêtes pour le départ. L'incendie céleste qui illumine le fond de la toile s'amortit de brume en approchant de terre, et vient se briser en facettes dorées sur les lames frissonnantes qu'emprisonnent les quais.

Ne parlons point des figures, qu'on dit être de Jacques Courtois, le Bourguignon ; le principal, le seul personnage des tableaux du Lorrain n'est-il pas toujours le soleil ? Nulle part le soleil ne donne aussi bien la mesure de sa puissance et de sa beauté que lorsqu'il se mire dans la mer ; et c'est pourquoi l'on trouve tant « d'embarquements » et de « débarquements » dans l'œuvre de Claude. Ce n'est pas que la terre n'ait des attraits pour lui, et qu'il ne sache y faire ruisseler la lumière dont l'irradiation l'obsède. *Tobie et l'ange* est un effet de couchant dans la campagne, où la richesse de la couleur, la transparence chaude et harmonieuse des tons ne laisse rien à regretter. Le Tigre glisse, lentement, entre de grands arbres, dorés encore à leurs cimes et déjà ombrés à leurs pieds ; une buée de pourpre et d'or s'élève du fleuve qui va se perdre au loin, derrière une arche immense, à travers laquelle l'astre-roi lance ses dernières braises. Au fond, sur une colline dressée en promontoire, une ville avec des temples s'esquisse dans l'air épaissi du soir, comme une image de rêve.

1. Il est curieux de constater que M. Clément de Ris, ayant mal lu le livret, a cru à l'embarquement de *saint Paul*, et distingué « l'apôtre des Gentils » dans la barque qui le conduit au vaisseau.



PORTRAIT DE LOUIS XIV, PAR RIGAUD.

(Musée du Prado.)

Encore un lever de soleil dans le *Moïse sauvé des eaux*, et un coucher dans l'*Ensevelissement de sainte Sabine*. Le premier sujet sert de prétexte à l'artiste pour étaler un large fleuve, coupé d'une cascade, sous le rayonnement d'une matinée triomphante ; le second, pour évoquer dans la vapeur magique du crépuscule une sorte de panorama de la Rome antique, les édifices de la Via Sacra, les colonnes brisées du Forum, et, au dernier plan, le Colisée. Tout rappelle le chef-d'œuvre que possède notre Louvre, le *Campo Vaccino*, et le tableau de Madrid ne souffre pas trop de cette dangereuse comparaison.

Le paysage avec la *Madeleine* agenouillée devant une croix, dans une solitude parée de toutes les beautés de la nature, a excité de vifs enthousiasmes ; je crains qu'il n'y ait un peu de « littérature » dans cette admiration, et que le souci du sujet n'y entre pour quelque chose. L'effet de matinée y paraît moins heureux que dans les précédents ; la couleur du premier plan est lourde et opaque ; elle forme un contraste mal expliqué avec la clarté de la perspective aérienne.

L'autre désert où prie un saint *Anachorète* est hérissé et accidenté comme les fonds des quattrocentistes de l'école d'Ombrie.

Deux toiles moyennes, de sujet indéfinissable (n°s 1994, 1994 *bis*), — des collines, des ruisseaux et des bergers, — n'ont guère d'intérêt que par les nuances de lumière ascendante ou déclinante qu'elles mettent en œuvre ; de même le petit cadre où, à travers une campagne jonchée de ruines, court un torrent chevauché par un vieux pont.

Et tout en recherchant les mêmes effets par les mêmes moyens, Claude ne se répète jamais. A cet égard, il est supérieur encore à Poussin qui, plus soucieux de variété, n'évite pas toujours la monotonie.

Enfin, un dernier tableau, que je ne vois cité par personne, m'a touché de façon singulière : c'est une *Tentation de saint Antoine abbé*, où l'ordinaire drame de l'épreuve se déploie sous un effet de lune qui en accentue curieusement la poésie et l'étrangeté. Je ne crois pas qu'il y ait, dans tout l'œuvre du peintre, si radieux et serein, une impression analogue, voisine de l'angoisse et de l'horreur.

Dans le sillage du Lorrain, — comme le Guaspre après Poussin, — se place Jacques Courtois, le Borgognone, dont on trouve ici deux *Batailles* d'un beau style et d'une *furia* bien caractéristique.

Il suffit sans doute de nommer Dorigny et Nocret, médiocres peintres médiocrement représentés, et de signaler au passage la longue série des portraits anonymes, relégués dans les corridors et l'escalier du palais, parmi lesquels certains pourraient être attribués aux meilleurs artistes du grand règne. Ce n'est que justice de rendre



J Bosch pinx. Jasinski sc

ECCE HOMO

(Panneau de triptyque à l'Escurial.)

Gazette des Beaux Arts Imp Ch Wittmann

ici hommage à la direction madrilène très sobre d'affirmations et disposée à profiter des observations critiques qu'on lui adresse.

L'école du XVIIe siècle se clôt par Mignard et Rigaud, qui représentent la transition au siècle suivant, moins encore par les dates que par le caractère de leurs œuvres. Du premier, le Musée du Prado réunit cinq toiles, dont nous avons déjà indiqué la provenance. Le *Jeune prince de la maison de France*, qui porte un sceptre fleurdelisé, parait être le Grand Dauphin, dont Philippe V aura voulu emporter l'image, lorsqu'il quitta la France. Un seul des portraits de Marie-Thérèse offre quelque intérêt : la reine y apparaît travestie pour quelque ballet; mais elle tient à montrer que l'amour du plaisir ne lui fait pas oublier ses devoirs maternels, car elle porte son fils sur le bras gauche, en même temps que sa main droite agite un masque.

Philippe V poussait l'éclectisme assez loin dans son amour des portraits de famille : nous devons à cette liberté d'esprit une délicieuse figure de Mlle de Fontanges, en robe éclatante, assise dans un jardin où elle ressemble à une grande fleur nouvellement éclose.

Enfin, nous trouvons là le *Saint Jean-Baptiste* commandé par Monsieur en 1688, et qui excita tant d'enthousiasme en Espagne [1]. A vrai dire, c'est le morceau de Mignard qui nous plaît le moins; l'exécution même porte quelques traces de sénilité. L'âge, le costume, la pose du saint sont presque les mêmes que dans le tableau de Raphaël à la Tribune de Florence; mais le visage rond et poupin manque d'expression, les cheveux bouclés sentent plus la cour que le désert.

Le *Louis XIV* de 1701, peint par Rigaud, en habit de guerre, avec l'ordre du Saint-Esprit, est un des plus beaux portraits du roi, vieilli, mais toujours noble et majestueux. Il termine dignement la galerie de l'École française du XVIIe siècle, qui, tout bien considéré, fait assez grande figure à Madrid, même à côté de sa triomphante rivale, l'École espagnole du même temps.

IV

Jusqu'à présent, nous n'avons rencontré que des tableaux étrangers importés en Espagne, soit par des dons, soit par des acquisitions. Voici qu'aux premières années du XVIIIe siècle, la question d'origine se complique d'une condition nouvelle.

1. On le plaça aussitôt à l'Escurial, près des chefs-d'œuvre des plus grands maîtres. (Monville, *Vie de Mignard*, p. 148.)

Lorsque Philippe V, consolidé sur le trône, veut se construire des palais qui reflètent son goût propre, il ne trouve plus en Espagne un seul artiste de valeur pour les édifier et les embellir[1] : il fait venir des architectes d'Italie et des peintres de France. Le Brun, sollicité, lui envoie Houasse (René-Antoine), qui, à sa mort[2], est remplacé par son fils Michel-Ange Houasse, bientôt emporté, lui aussi, par le climat de Madrid (1730). Après eux vient Ranc[3], le meilleur élève de Rigaud, qui meurt à son tour (1735), puis Louis-Michel Van Loo[4], qui reste en Espagne jusqu'en 1752. Tous ont laissé une trace de leur passage dans les collections royales.

De Houasse le père, le Musée du Prado n'a gardé qu'une toile, représentant une jeune femme vêtue à la turque, un masque à la main, dans le goût de Santerre : c'est une œuvre charmante. Houasse le fils a deux portraits rapportés à la collection de Charles III, ce qui tend à faire croire qu'ils avaient été donnés par le roi à son fils cadet : celui de l'Infant don Philippe, duc de Parme, encadré dans un ovale qui imite la pierre, atteste une touche légère et spirituelle; la petite infante Doña Maria, en robe bleue et en manteau rouge, rappelle le faire brillant et poli de Mignard. En revanche, je n'aime guère les pastiches de Poussin : une *Sainte Famille*, une *Bacchanale*, un *Sacrifice en l'honneur de Bacchus*, etc.

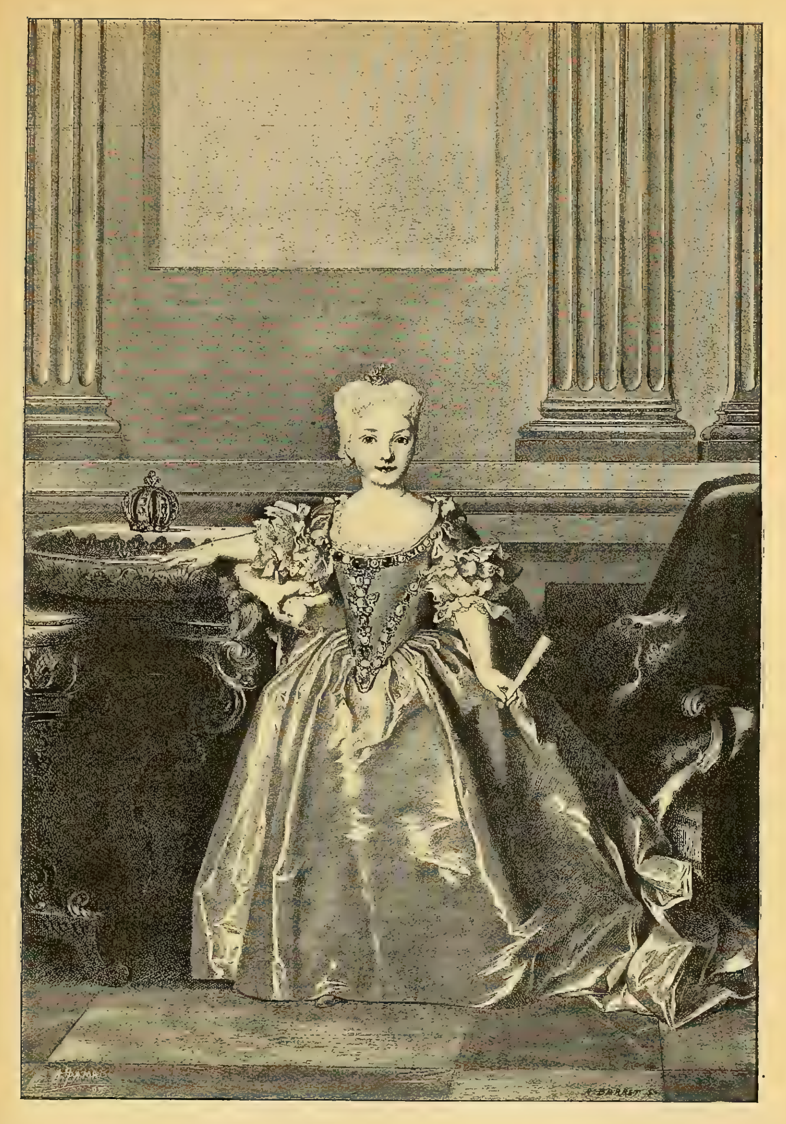
Ranc est un peintre intéressant qu'on ne peut guère connaître qu'à Madrid. Les portraits de Philippe V et d'Isabelle Farnèse, où il semble avoir tenté de rivaliser avec Rubens et Velazquez, ne justifient certes pas cette exorbitante prétention, mais valent à peu près ceux que Rigaud exécutait à la même époque. Quelques figures d'adolescents et d'enfant sont un charme extrême. J'ai surtout remarqué le Prince

1. V. Paul Lefort : *La Peinture espagnole*, pages 257 et sq.

2. Bermudez dit qu'il vint en Espagne sur la demande de Philippe V, au commencement du règne de ce dernier. Papillon de la Ferté prétend, au contraire, qu'il y avait été appelé par Charles II et était revenu en France en 1692. On trouve dans Nagler que Houasse fut nommé recteur de l'Académie des Beaux-Arts de Paris, à son retour d'Espagne; or, cette nomination est du 2 juillet 1701; le témoignage de Bermudez semble donc confirmé. (V. Dussieux, *Les Artistes fr. à l'étr.*, page 221.)

3. C'est Raoux qui avait reçu l'invitation de se rendre en Espagne; mais, craignant que l'air de ce pays ne fût contraire à sa santé, il n'accepta pas cet honneur, et on envoya Ranc à sa place, en 1722. Voir le jugement de Bermudez sur les tableaux de Rome (*Mercure* de septembre 1722, et de mars 1729).

4. C'est à Rigaud que Philippe V demanda de lui désigner un peintre. Louis-Michel Van Loo fut choisi et vint à Madrid en 1736. En 1751, il devint directeur de l'Académie de San-Fernando, à la fondation de laquelle il avait puissamment contribué.



PORTRAIT DE L'INFANTE ANNE-VICTOIRE, FIANCÉE A LOUIS XV, PAR LARGILLIÈRE.

(Musée du Prado.)

des Asturies, depuis Ferdinand VI, représenté à l'âge de quinze ans environ, en pied, courant dans un parc, avec un petit chien qui saute à ses côtés : la casaque rose, la veste de soie tissée d'or, la culotte amarante sont d'un coloris délicat et vif qui s'harmonie à merveille avec le visage animé du jeune homme. Ranc paraît avoir été imité et copié en Espagne : plus de vingt tableaux, où les auteurs se sont visiblement inspirés de son style, s'éparpillent dans les galeries.

Le musée ne possède qu'un tableau de Carle Van Loo : c'est un portrait de Louise-Isabelle de Bourbon, femme de l'infant don Philippe : la facture en est médiocre, bien inférieure à la plupart des œuvres, exposées ici même, de son neveu Louis-Michel. Celui-ci ne peut être jugé véritablement qu'au Prado. Le Louvre n'a de lui qu'un *Apollon poursuivant Daphné*, travail de jeunesse qui lui a servi de morceau de réception à l'Académie, en 1733. Les quatre tableaux que nous avons sous les yeux sont d'une tout autre valeur. Le plus important est sans contredit la *Famille de Philippe V*[1], une immense toile de cinq mètres sur quatre, exécutée par l'auteur en vue d'un concours auquel Ranc prit également part[2]. La couleur en est blanche et rose, d'un éclat et d'une conservation dont l'air de Madrid seul donne des exemples. Les figures manquent seulement un peu de relief et d'accent; elles sont plutôt dessinées que modelées, plutôt peintes à plat que posées en plein air. Le petit portrait de l'Infant don Philippe, tout en nuances, dans une gamme claire, échappe mieux à ce défaut, dont Louis-Michel Van Loo est coutumier.

Avec Isabelle Farnèse, le goût était entré, à la cour d'Espagne, des joliesses un peu mièvres qui étaient depuis quelque temps à la mode, en France. Noël Coypel, dont on avait acheté la *Suzanne accusée d'adultère*, avait paru trop rude; et, de fait, ce tableau, de touche vigoureuse et un peu brutale, ne tenait pas les promesses que laissait entrevoir le titre. La *Visitation* de Lagrenée rappelait aussi trop directement le siècle passé. La reine fit rechercher les Watteau : on en trouva deux qui sont aujourd'hui les perles de la collection française du XVIIIe siècle.

Rien de plus spirituel, de plus vif, de plus chatoyant que cet art, si longtemps méconnu. La *Vue prise dans le parc de Saint-Cloud* est tout simplement une petite merveille. Bien que l'œuvre soit évidem-

1. Le Musée de Versailles possède l'esquisse (nº 4288).

2. Ce détail est donné par le catalogue. Il faut alors supposer que le tableau n'a été achevé que beaucoup plus tard : il est daté 1743, et Ranc est mort en 1735.

ment d'ordre secondaire, nullement comparable à l'*Embarquement pour Cythère*, c'est là qu'il faut regarder si l'on veut prendre une juste idée du coloris de Watteau, souvent amorti et assombri dans les tableaux du Louvre. La dame en robe jaune, qui s'éloigne dans le bois avec un cavalier vêtu de soie changeante, où le zinzolin se marie à la fraise écrasée, témoigne d'une virtuosité sans égale.

La *Fête champêtre*, dont une répétition plus chargée de personnages se trouve dans la galerie du prince d'Arenberg, à Bruxelles, est de composition moins simple et d'exécution moins sûre : mais quel amusement pour les yeux, quelle détente pour l'esprit!

Largillière et Nattier étaient aussi mis à contribution. Parmi les quatre tableaux du premier que le Prado conserve, le portrait de la Princesse figurant Léda aurait mes préférences : le visage, où se reconnaît la manière caractéristique du peintre, est d'un charme innocent peu en harmonie avec la fable évoquée; l'ensemble de la composition, qui comprend un amour, une nymphe et un paysage, est très décoratif. L'Infante Anne-Victoire, d'abord fiancée à Louis XV, puis mariée au roi de Portugal, n'avait que six ans quand, en 1721, Philippe V l'envoya à la cour de France comme une sorte d'otage témoignant de ses bons desseins : c'est alors que Largillière la peignit, en robe lamée d'argent, la main posée sur un coussin où repose la couronne qu'elle ne devait jamais porter [1].

Les portraits de M. Nattier sont peu connus et mal déterminés. Ni Viardot, ni Clément de Ris, ni Dussieux ne les mentionnent; certains catalogues les attribuent au frère du grand peintre, à Jean-François; d'autres se contentent de les citer comme de mauvaises toiles. On sait, par les registres de commandes royales [2], que trois tableaux de Jean-Marc Nattier ont dû être envoyés à Mme Infante, avant un départ d'Espagne pour Parme ; à savoir : en 1746, un portrait de Mme Henriette de France jouant de la viole et un autre de Mme Adélaïde; en 1748, un portrait du Dauphin en son costume d'armes de Fontenoy. Et l'on est tenté d'identifier le premier de ces portraits avec le n° 2029 du Prado (jeune princesse vêtue de rose, avec une sorte de lyre à la main) ; le second avec le n° 2028 (princesse de la maison de France, en robe rouge et manteau bleu fleur-

1. Je n'aime pas du tout le portrait d'Isabelle-Christine de Brunswick, d'exécution dure et lâchée tout ensemble.

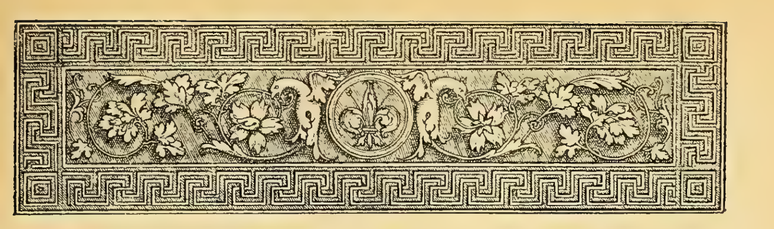
2. Notes communiquées par M. Fernand Engerand, qui poursuit sur ces commandes d'intéressantes recherches dont nos lecteurs profiteront bientôt.

delisé, approchant la main gauche d'une couronne ducale posée sur un coussin de velours); enfin, le troisième avec le n° 2027 (jeune prince de la même maison couvert d'une armure, avec vêtement blanc et ruban rouge au cou). Mais quelques difficultés surgissent. D'abord les deux portraits de femmes sont donnés dans le catalogue comme représentant la duchesse de Berry, cette Marie-Louise-Élisabeth d'Orléans, fille aînée du Régent, connue à la cour de Louis XIV sous le nom de Mademoiselle jusqu'à son mariage avec le petit-fils du roi, en 1710. On objectera que les désignations peuvent êtres fausses; mais l'erreur est peu vraisemblable, car elle remonterait aux titres mêmes que portaient les tableaux dans la collection de Philippe V d'où ils sont tirés. Les Bourbons devaient mieux connaître les membres de leur famille. Quant au jeune prince en armure (n° 2027), rien n'empêche que ce ne soit le dauphin Louis qui épousa Marie-Thérèse d'Espagne, en 1745, si ce n'est son âge : en 1745, le fils de Louis XV, né en 1729, avait seize ans; or, le héros de Nattier est encore un enfant. Sur le quatrième portrait (une petite fille en robe bleue, galonnée d'or), aucun renseignement ne nous est parvenu. D'ailleurs qu'importent les noms? Deux de ces toiles au moins, le 2029 et le 2027 sont charmantes de finesse et de fraîcheur, d'une authenticité incontestable.

Enfin, nous contentant de citer une dizaine de peintres sans renom, représentés au Musée, — Hutin, Gobert, Bernat, Callet, Courtilleau, Duprat, Fabre, Malaine, etc., nous signalerons, pour terminer ce rapide examen, deux paysages de Pillement, inférieurs à ceux qu'on voit à Londres, mais qui manquent à Paris; quatre marines de Joseph Vernet, dont le principal tort est d'être présentées en regard des Claude Lorrain; deux jolis portraits de Mme Vigée-Lebrun, et un Charles X, très somptueux, du baron Gérard.

Si inférieure, en somme, qu'elle apparaisse auprès de sa devancière, l'École française du XVIIIe siècle se montre encore avec quelque avantage au Musée de Madrid. Avant de nous plaindre de l'insuffisance de son apport, songeons à la manière dont l'École espagnole est représentée dans notre Louvre.

LÉOPOLD MABILLEAU.



CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

II

EXPOSITION DE MAITRES ANCIENS A LA ROYAL GALLERY

On a bien rarement vu, même à la *Royal Academy*, des Reynolds et des Gainsborough aussi enchanteurs que cette année-ci. Plus que jamais, on se sent indécis entre les deux artistes; car si Reynolds montre dans son art plus de force créatrice, plus d'invention poétique que son rival, celui-ci fait valoir en revanche ses qualités de maître-peintre, une originalité, une audace comme praticien, que le premier président de l'Académie ne posséda jamais au même degré.

Lord Houghton, qui a hérité récemment de la merveilleuse collection de Crewe, a voulu offrir au public, pour la première fois depuis bien des années, l'occasion de voir à Londres une série de tableaux de Reynolds qu'aucune collection privée, excepté celles de lord Spencer et de lord Radnor, ne pourrait égaler. Voici tout d'abord la délicieuse Kitty Fisher, cette courtisane de la race des Athéniennes ou des Vénitiennes, qui charmait la jeunesse dorée de son époque autant par sa grâce et son esprit que par sa beauté. Ce n'est peut-être pas un tableau d'une facture bien puissante, surtout dans son état actuel, mais le parfum intime qui s'en dégage permet de comprendre toute la séduction qu'exerça sur ses contemporains cette Aspasie anglaise, ou plutôt allemande (son nom de famille étant Fischer).

Passons du demi-monde au grand monde, et arrêtons-nous devant ce beau groupe qu'on pourrait qualifier, hélas! de belle ruine, *Mistress Crewe et mistress Bouverie*. La composition, d'une grâce achevée et point trop maniérée, montre les deux élégantes contemplant avec une sensibilité de circonstance une stèle sur laquelle est gravée cette inscription : *Et in Arcadia ego,* empruntée ou au Guerchin, ou au chef-d'œuvre du Poussin au Louvre. En voyant sous ce costume plus ou moins classique les deux étoiles du grand monde, on ne peut s'empêcher de se rappeler qu'elles se montrèrent ensemble à un bal masqué, qui eut lieu au

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XIII, p. 346.

Panthéon — casino à la mode de l'époque — costumées tout différemment en *young fellows* et portant, avec une crânerie qui provoqua toutes les admirations, leurs chapeaux d'hommes. Quel contraste piquant aurait offert la comparaison des portraits de ces jeunes beaux avec le charmant groupe élégiaque à l'Académie royale! La plus célèbre des deux amies reparaît dans le portrait de fantaisie *Mrs Crewe en sainte Geneviève*, œuvre d'une élégance et d'un sentiment un peu fades. Les deux plus belles peintures de sir Joshua, actuellement à Burlington House, sont cependant les deux portraits d'enfants, *Master Crewe en Henry VIII* et *Miss Frances Crewe*. Reynolds a eu l'aimable fantaisie de représenter un bel enfant blond aux membres robustes dans le costume et dans l'attitude consacrés par les portraits du terrible monarque que nous devons à Holbein et à ses imitateurs : appréciant parfaitement la situation, Master Crewe paraît enchanté du rôle formidable qu'on lui fait jouer. Le costume n'est pas tout entier de Reynolds, mais la tête est un morceau d'une finesse rare. Plus beau encore, parce qu'il est presque entièrement de la main du maître, est le pendant, *Miss Frances Crewe*, une des rares toiles parfaitement conservées du grand portraitiste, montrant ce qu'était sa couleur à l'époque de sa maturité. Ce portrait ressemble de très près à un autre, plus connu, mais moins bien conservé, *Lady Caroline Montagu in the snow*[1], gravé à la manière noire sous le titre *Winter*. *Lady Betty Delmé avec ses enfants* est un grand et beau portrait d'apparat que nous ne plaçons pas très haut dans l'œuvre de Reynolds, quoiqu'il ait atteint dans une vente récente un prix extraordinaire.

Le plus remarquable des portraits de Gainsborough à la *Royal Academy* est celui de *Lady Eardley* (à M. Pierpont Morgan). Le modèle, qui n'a pas de prétentions à la beauté, charme cependant par une élégance sans apprêt et une bonne humeur rayonnante; lady Eardley est vue debout, dans une attitude simple, vêtue d'un costume de soie bleu clair avec une jupe miroitante de satin blanc. Pour la force et l'unité du ton et la franchise magistrale de l'exécution, Gainsborough n'a jamais fait mieux, même dans ses œuvres les plus célèbres. Une autre toile qui compte parmi les plus admirées du même maître est cette scène quelque peu inspirée de Watteau, *Ladies walking in the Mall, Saint-James*. Gainsborough nous y montre, avec une légèreté et une grâce triomphantes, les dames du grand monde d'alors, vêtues de costumes d'été en étoffes claires et diaphanes, se promenant, accompagnées de leurs cavaliers, dans la grande allée du parc de Saint-James. On a critiqué le rendu sommaire des feuillages et l'à peu près des formes; mais rien n'est plus réussi que l'indication du petit souffle léger qui enveloppe tous ces groupes, que les mouvements balancés et élégants des femmes, s'avançant ou s'éloignant dans l'allée ombragée de beaux arbres. C'est de ce tableau que Horace Walpole dit, avec une justesse qu'il n'a pas toujours rencontrée, qu'il était *all a flutter like a lady's fan* « mouvementé comme un éventail de femme ». Sa Majesté la Reine a envoyé de Windsor une autre page bien intéressante du maître, les portraits du duc et de la duchesse de Cumberland, avec lady Elizabeth Luttrell, dans un paysage. Citons encore une œuvre très connue : *The Cottage Door* (*la Porte du cottage*, au duc de Westminster), et une délicieuse étude, rappelant Cuyp pour le sujet, mais d'une couleur bien propre à Gainsborough.

1. Lady Caroline Montagu, dans la neige.

Deux tableaux de Zoffany, provenant de Windsor Castle, sont plus précieux par leur valeur documentaire que par leur mérite pictural. L'un est cette fameuse *Assemblée des membres de la Royal Academy en l'an* 1772, contenant les portraits de tous les *Royal Academicians* d'alors, y compris ceux des deux femmes-peintres



LA PORTE DU COTTAGE, PAR GAINSBOROUGH.

(Collection du duc de Westminster.)

Angelica Kauffmann et Mary Moser, que l'artiste a accrochés aux murs. L'autre nous transporte à la Tribune des Offices de Florence en l'an 1780; c'est une composition dans le genre de celles que Téniers et Frans Francken le jeune (voir au Musée de la Haye), aimaient à peindre. On y remarque une foule de portraits, parmi lesquels celui du comte Cowper examinant la *Madone Nicolini*, qui est un des joyaux de la très riche collection des Cowper à Panshanger. On voit aussi sur les parois

de la Tribune, à côté des toiles qui s'y trouvent encore de nos jours, toute une série de très importants tableaux qui ornent actuellement le palais Pitti.

Pour apprécier Romney dans tout l'épanouissement de son talent, il fallait le voir l'été dernier à la *Fair Women Exhibition* de la Grafton Gallery. Ce qu'il y a de mieux de lui à l'Académie est une large et belle esquisse offrant une jeune dame qui n'est pas sans ressembler à lady Hamilton, occupée à lire une gazette. On donnait dans le temps à ce sujet le titre romanesque : *Lady Hamilton lisant dans la gazette la nouvelle d'une victoire de lord Nelson.*

De même, pour admirer sir Thomas Lawrence autant qu'on l'admire en France, il eût fallu le voir l'an dernier à la Grafton Gallery, où brillaient les œuvres fraîches et pleines de fantaisie de sa première période, et surtout cette ravissante *Miss Farren, comtesse de Derby*[1]. A la Royal Academy, trois toiles de ses derniers temps montrent combien il était loin à cette époque de remplir les promesses de sa belle et triomphante jeunesse. Rien de plus maniéré, de plus déplaisant que ce grand portrait en pied de *Sarah-Sophia, comtesse de Jersey* (au comte de Jersey). Même la *Miss Croker* si admirée (à M. Pierpont Morgan) n'a qu'une fausse élégance, qu'un faux éclat à côté des beautés peintes, une quarantaine d'années auparavant, par Reynolds, Romney et Gainsborough. Un autre portrait célèbre de Lawrence, qui ne mérite pas davantage sa réputation, est le *Master Lambton* (au comte de Durham). A côté de ces œuvres du peintre pour ainsi dire officiel, chargé d'honneurs, et arrivé presque au terme d'une carrière à laquelle ne manqua aucun succès matériel, on a placé une ébauche de ses premières années, un naïf et admirable *Portrait de jeune fille* ; on donnerait volontiers les trois autres portraits pour cette esquisse, dont la tête seule est terminée.

Une série de toiles remarquables représente Turner à diverses époques de sa longue et brillante carrière. Un chef-d'œuvre de la première manière, tournant à la seconde, est le *Vivier à truites*. Un autre chef-d'œuvre de la période de transition, entre la seconde manière et la troisième, est *Mortlake*, beau coucher de soleil sur la Tamise, bien supérieur aux grandes machines classiques, comme la *Carthage* et l'*Italie*, où le maître anglais s'inspirait de Claude Lorrain. A la troisième époque — celle où Turner ne mettait plus de frein à ses ambitions de paysagiste, et ne s'attaquait plus qu'à l'impossible — appartient cette étrange page, *Tourmente de neige dans le val d'Aoste*. Certes cela est encore d'un aspect grandiose et mystérieux, mais cela pourrait tout aussi bien s'appeller le *Déluge* ou la *Fin du monde*.

Une suite non moins importante de paysages de Constable le montre surtout à l'époque où son art avait atteint un épanouissement définitif. La célèbre toile appelée *Constable's White Horse* (à M. Pierpont Morgan) date de 1819 ; elle plaît par une foule de détails admirablement rendus mais n'impressionne point ; c'est un paysage sans physionomie. Une page magistrale et d'un effet qui ne se discute pas est le *Dedham Vale* (à sir Algernon Neeld) ; c'est tout Constable, avec ses étonnantes qualités de réaliste sain et vigoureux, mais aussi avec les exagérations de facture de sa dernière manière.

Avant de terminer, disons un mot de l'Exposition des *Maîtres anciens écossais* à la *Grafton Gallery*, quoique les peintres qui précédèrent Raeburn n'y jettent qu'un médiocre éclat. Jameson, que ses compatriotes ont témérairement appelé le van Dyck

1. Gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., tome V, p. 130.

écossais, ne justifie ce nom glorieux par aucune des toiles qui lui sont attribuées; il a infiniment moins de talent que Dobson, cet élève anglais du maître anversois. Allan Ramsay, qui fut longtemps le peintre en titre du roi Georges III, n'est peut-être pas aussi avantageusement représenté ici que dans l'exposition précédente des *Fair Women*. Comme Cotes, qu'il était cependant loin d'égaler, il plaît dans ses



LA VALLÉE DE DEDHAM, PAR CONSTABLE.

(Collection de sir Algernon Neeld.)

meilleurs portraits de femmes par une certaine élégance sobre, par une réserve distinguée, qui n'a rien de commun avec la grâce et le désir de plaire des grands portraitistes que nous venons d'admirer à la *Royal Academy*. Dans les œuvres de ces deux peintres, on peut voir les dames de l'époque, costumées plus ou moins à la mode française, comme elles l'étaient en réalité, et non vêtues, ou plutôt drapées, avec l'élégante fantaisie dont Reynolds et Gainsborough avaient le secret.

C'est Raeburn qui est le véritable héros de l'exposition, car la *Grafton Gallery* a pu emprunter aux collections publiques et privées de l'Écosse plus de quatre-vingts de ses toiles, parmi lesquelles plusieurs de ses plus beaux portraits. Il y eut cependant à Edimbourg, en 1876, une exposition bien autrement considérable de ses œuvres, puisque le catalogue n'en énumère pas moins de trois cent vingt-cinq. A Londres, toutefois, où l'Académie l'a un peu négligé en ces dernières années, on n'a jamais eu une aussi heureuse occasion de l'étudier. Certes Raeburn n'est pas un Joshua Reynolds, comme ses compatriotes ont voulu nous le faire croire, mais c'est un portraitiste de premier ordre par le caractère, la force et la simplicité, qui réussit mieux à exprimer l'énergie virile que la grâce féminine. Il n'est pas assez coloriste pour bien rendre la carnation de la femme, ni assez enclin à sacrifier aux élégances mondaines pour lui donner un cadre convenable. Il y a cependant d'agréables exceptions à cette règle ; n'en citons que deux, les jolis portraits de Mrs Robert Bell et de Mrs Smith. Aucun de nos peintres ne surpasse, n'égale peut-être Raeburn, quand il s'agit de peindre une vieille femme, bourgeoise ou grande dame. Signalons *Mrs Stewart of Kirkchrist*, la plus digne, la plus imposante des grandes dames, et comme contraste *Anne, fille de sir William Gordon et femme de Robert Dundas*, une attrayante vieille en bonnet blanc qui paraît scruter le spectateur de son fin et bienveillant regard.

Parmi les portraits en pied, *sir Allan Macnab, captain Robert Hay, le colonel Macdonald*, et enfin *Nathaniel Spens, M. D.* Ce dernier, un éminent médecin écossais, frisant la cinquantaine, porte, avec une parfaite naïveté et sans arrière-pensée railleuse, un beau costume d'archer vert clair et argent : très solennel et très digne, il prend, pour décocher sa flèche, une attitude qui pourrait convenir à l'Amour et rappelle aussi de près celle de l'Apollon du Belvédère. Cependant le plus beau morceau de Raeburn à la *Grafton Gallery* est sans contredit le portrait de *M. Wardrop of Forban Hill* (à Mrs Arthur Shirley) ; l'influence de Rembrandt y domine, mais sans que le maître écossais lui sacrifie sa forte personnalité.

Il ne faut pas négliger les portraits d'hommes, ternes et peu attrayants d'aspect, mais fort caractéristiques, de sir John Watson Gordon; ni deux ravissants enfants de William Dyce, d'une grâce inusitée chez ce peintre sévère ; ni encore la curieuse série de paysages romantiques d'un amateur écossais, le révérend John Thomson de Duddingston, fort admiré par sir Walter Scott, et encore placé très haut par certains de ses compatriotes.

CLAUDE PHILLIPS.

L'ART VÉNITIEN A LONDRES, A PROPOS DE L'EXPOSITION

DE LA NEW GALLERY[1]

III



ERS la fin de sa vie, Giovanni Bellini avait le bonheur de voir ses élèves devenir de grands maîtres qui devaient propager la gloire de son école non seulement en Italie, mais dans l'Europe entière. Quatre surtout d'entre eux ont paru dignes d'être classés parmi les plus grands : Giorgione, Titien, Sebastiano Luciani dit del Piombo et Palma Vecchio.

L'Angleterre, si riche en peintures vénitiennes, ne possède probablement qu'un Giorgione, le *Berger tenant une flûte*, de la Galerie Royale de Hampton Court, qui figure à l'Exposition (n° 112) [2]. Nous sommes heureux d'offrir à nos lecteurs une reproduction de cette œuvre peu connue qui rend toute description superflue. Les mots d'ailleurs ne sauraient rendre la beauté simple et douce de cette tête. On n'y retrouve pas la facture connue du maître : la touche est très moelleuse, sans contours nets, le contraste de la lumière et de l'ombre est à peu près nul, et les couleurs employées sont plus que simples : blanche la chemise, avec ce petit morceau d'étoffe bleu gris sur l'épaule droite, d'un effet superbe à côté du ton rougeâtre de la face qu'entourent des boucles d'un blond cendré. Cette tête est empreinte d'un charme de poésie élégiaque, inconnu aux prédécesseurs de Giorgione et trop vite oublié par ceux qui le suivront. La technique, le sujet et les dimensions de ce tableau (la tête est plus grande que nature) n'étant pas ordinaires chez le maître de Castelfranco, d'aucuns lui contestent la paternité de l'œuvre. Remarquons cependant que la facture de l'étoffe rappelle tout à fait le drap blanc de la *Vénus* de Dresde, et que la main du berger a la même structure que celle du *Chevalier de Malte* des Offices de Florence. De plus

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XIII, p. 161 et 216.

2. Pour l'histoire du tableau, voir : E. Law, *Historical Catalogue of the Pictures of Hampton Court* (1881), p. 32. Une fine appréciation du tableau dans : *The Guide to the Italian Pictures at Hampton Court*, by Mary Logan (London, 1894), p. 12 et suiv.

on rencontre dans la galerie de Vienne, sous le nom de Corrège, un jeune homme tenant une flèche, copie qui semble bien, comme le pense M. Wickhoff[1], se confondre avec la *Testa del gargione che tiene in mano la frezza*, qui, au XVIe siècle, se trouvait sous le nom de Giorgione dans la collection de Antonio Pasqualigo à Venise[2]. A la *New Gallery* encore, une esquisse de la main de Giorgione (n° 319, de la collection de Chatsworth) que nous avons signalée ici même : le *Martyre de deux Saints*, à la sépia[3].

Avant de parler de quelques œuvres que le catalogue de l'Exposition donne à Giorgione, disons un mot du petit *Chevalier* de la *National Gallery* (n° 269) présenté toujours comme une esquisse du saint Libéral dans le tableau d'autel de Castelfranco. Nous croyons, avec MM. J.-P. Richter et Frizzoni, que cette esquisse n'est qu'une copie, avec des changements de détails, du tableau de Giorgione. Le type de guerrier que nous montre ce tableau, paré plus tard du nom de Gaston de Foix, se retrouve souvent dans les galeries de portraits illustres[4]. L'état déplorable de l'exemplaire de la *National Gallery* rend toute attribution plus que difficile.

Le catalogue de l'Exposition attribue à Giorgione un portrait d'homme simplement conçu (n° 15, à M. A.-H. Savage Landor) : le personnage tourne vers le spectateur sa tête fière à la chevelure et à la barbe brunes, il ôte le gant de la main droite ; on n'aperçoit qu'une très petite partie de sa robe noire qui laisse voir la chemise ; le fond est d'un vert sombre. Cette tête d'homme rappelle directement le *Chevalier de Malte* de Giorgione (aux Offices de Florence) et le *Portrait d'un poète* attribué à Palma, de la *National Gallery* (n° 636), entre lesquels il tient le milieu ; par la composition il se rapproche du *Joueur de violon* attribué naguère à Raphaël, maintenant à Sebastiano del Piombo (autrefois au Palais Sciarra Colonna à Rome, maintenant à M. H. de Landau). Une malencontreuse couche de vernis qui recouvre le tableau ne permet de prononcer aucun nom ; certaines faiblesses feraient supposer la main d'un artiste inférieur s'inspirant des grands peintres de l'époque.

Nous nous bornons à signaler un *Jugement de Pâris*[5] (n° 29, au comte de Malmesbury), simple copie bolonaise de la fin du XVIe siècle ou du commencement du XVIIe ; une petite scène énigmatique (n° 147, à Lady Louisa Ashburton), si repeinte qu'on y peut à peine soupçonner certains traits caractéristiques de Giorgione ; enfin le *Concert* (n° 110, au marquis de Lansdowne), composition de trois personnages, très admirée et digne de l'être, d'une impression poétique, mais dont le faible dessin exclut le nom du maître.

La gloire de Giorgione est bientôt obscurcie par l'éclat incomparable d'un de ses compagnons dans l'atelier de Bellini, le Titien. La *National Gallery* ne possède qu'un petit nombre de tableaux du grand maître, mais tous de haute

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1893, p. 11. M. Wickhoff voit dans ce tableau « une interprétation originale, par un peintre postérieur qui a pris son inspiration dans le Giorgione ».

2. *Notizia d'opere di disegno*, p. 147.

3. *Gazette*, 3e pér., t. XII, p. 394.

4. Ph. de Champaigne l'a peint pour la collection des hommes illustres dans la galerie du cardinal de Richelieu. Voir la gravure de François Gaibert.

5. On en connaît plusieurs répliques à la Galerie de Dresde, chez M. Larpent, à Christiania, et chez le chevalier Albuzio, à Venise. Voir : Larpent, le *Jugement de Pâris* attribué au Giorgione. Christiania, 1885.

importance. En y ajoutant les morceaux de moindre valeur exposés à la *New Gallery*, on peut retracer à grands traits cette longue et admirable carrière.

A vrai dire, Titien n'a pas eu de noviciat. Dès sa jeunesse, il nous frappe par sa force extraordinaire et par le charme de son coloris. A ses débuts appartiennent des types reconnaissables, malgré certaines variétés, par un air de famille persistant : ainsi cette jeune femme dénommée la *Fille d'Hérodiade*, dont on admire l'original à la Galerie Doria-Pamfili, de Rome, et une très belle copie à l'Exposition (nº 129, à Mrs. R.-H. Benson). L'effet d'ensemble est un peu amoindri par cette tête banale de servante qui se montre désagréablement à gauche. Ainsi encore la *Vanitas*, de Munich, et la *Flore*, de Florence, et, plus tard, la superbe *Laura Dianti*, du Salon carré du Louvre.

Un autre type favori est représenté par la Madeleine du *Noli me tangere* de la *National Gallery* (nº 270)[1]. Un beau paysage encadre les figures : à droite, sur une colline, des constructions, du même genre que celles de la *Vénus* de Dresde, par Giorgione, dont le paysage fut achevé, au dire de Marc-Antonio Michiel, par Titien On peut donc placer ces deux tableaux à la même époque, vers 1510 environ. Cette Madeleine se rencontre, vue de face, dans la femme vêtue de l'*Amour sacré et l'Amour profane*, de la Galerie Borghèse, où le petit paysage à gauche, avec les maisons sur la colline, rappelle aussi celui du *Noli me tangere*. On a toujours reconnu, dans ce célèbre tableau de la Galerie Borghèse, le caractère giorgionesque, le sentiment lyrique, qualité qu'on retrouve dans la plupart des tableaux de Titien de cette époque, et qu'il échangera plus tard contre le mouvement dramatique. La Madeleine reparaît encore sous les traits d'une jeune bergère dans les *Trois âges de la vie humaine*, de Bridgewater House[2], dont on voit à l'Exposition une copie aux tons rougeâtres (nº 82, à sir William Farrer, sous le nom de Giorgione)[3]. On a élevé des doutes sur la paternité titianesque du tableau original à cause du coloris très blond qui fait penser à Palma Vecchio; mais, outre le sentiment général et cette Madeleine transformée en bergère, le Titien s'accuse encore dans cet enfant qui dort à droite, et qu'on retrouve dans l'*Offrande à Vénus*, de la Galerie de Madrid, exécuté pour le *studio* du duc de Ferrare, d'après un récit de Philostrate[4]. On en trouve une très belle copie contemporaine à l'Exposition (nº 136, à M. Léon Somzée) qui nous permet la comparaison *de visu* des deux enfants. La Madeleine est devenue la femme blonde placée à droite, qui, d'un geste empressé, offre ses hommages à la déesse. Ces rapprochements autorisent à placer l'*Offrande à Vénus* entre 1510 et 1520. Le Titien est le premier qui ait vraiment rendu la grâce et le charme de l'enfance. Dans l'*Offrande à Vénus*, de nombreux groupes d'enfants, différents d'attitude, ont tous leur séduction individuelle et leurs diverses libertés d'allure.

C'est pour le même *studio* du duc de Ferrare que Titien peignit un peu plus tard le *Bacchus et Ariane* de la *National Gallery* (nº 35)[5] appartenant à la même série que la *Bacchanale* de Madrid. Les contrastes de colorations qu'on relève

1. Reprod. par Lafenestre, *l. c.*, p. 88.

2. Reprod. par Lafenestre, p. 70.

3. D'aucuns attribuent cette copie à Polidoro Lanzani. V. Mary Logan, *A guide to the Italian pictures*, etc., p. 19.

4. Reprod. par Lafenestre, p. 102.

5. Reproduit chez Lafenestre, p. 105.

dans ces deux scènes de mythologie, le blond clair des carnations d'Ariane s'opposant aux tons bronzés des compagnons de Bacchus, reparaissent dans les sujets d'un ordre tout différent traités par le Titien à cette époque. C'est ainsi qu'il aime à mettre à côté de la Vierge et de l'Enfant aux chairs blondes un saint Jean ou un saint Jérôme d'un brun vigoureux. Tel le beau tableau avec sainte Catherine à la Galerie de Dresde (nº 168), telle la *Vierge avec sainte Dorothée et saint Jérôme* à l'Exposition (nº 133, *Corporation* de Glasgow)[1]. Ici l'Enfant rappelle le petit Cupidon de l'*Amour sacré et l'Amour profane.* Vivement, il se penche vers saint Jérôme qui s'est jeté à terre devant lui et lui saisit le bras. La tête du saint a été répétée plusieurs fois par le maître (voir la *Vierge* de Dresde et un beau tableau d'atelier, à Munich); le large front est superbement modelé par une touche de blanc. La charmante figure de sainte Dorothée, vue de profil, a souffert de retouches qui ont altéré les contours.

A la *National Gallery,* deux compositions religieuses où se remarquent les mêmes contrastes de couleurs. Dans l'une (et ce contraste est accru encore par l'opposition des types), la Vierge, l'Enfant et saint Joseph ont une noblesse de race que fait ressortir le type vulgaire du berger venu pour adorer l'Enfant et dont le gros nez, les cheveux noirs tombant en broussailles sur le front, évoquent, ainsi que l'ordonnance générale, le souvenir de Palma Vecchio (nº 4). L'autre tableau (nº 635) nous montre sainte Catherine, la Vierge et l'Enfant, et le petit saint Jean encadrés dans un beau paysage[2].

Il est regrettable que la Galerie de Hampton Court n'ait pas envoyé à l'Exposition ce beau portrait de jeune homme, gravé par van Dalen comme étant le portrait de Boccace, devenu aujourd'hui sans plus de raison celui d'Alexandre de Médicis, œuvre de la jeunesse de Titien, alors qu'il donnait à tous les personnages représentés une même expression, sans distinction de classe ou de profession. Plus tard, le maître peindra les divers membres de la hiérarchie sociale : l'empereur, le pape, le doge, le cardinal et autres. Rarement il montre son modèle en action. La *New Gallery* nous offre cependant un bel échantillon de ce genre de portraits mouvementés dans le *Giorgio Cornaro* (nº 130, au comte de Carlisle)[3] : chevelure et barbe noires, costume noir; au collet, une touche de blanc. Il se tourne vivement pour regarder un faucon posé sur sa main gauche gantée et auquel sans doute il vient d'ôter la fauconnière qu'il tient de la droite; toute la lumière est concentrée sur la tête et sur les mains qui sortent superbement du cadre. Une ancienne inscription donne à ce personnage le nom de Giorgio Cornaro, frère de la reine de Chypre. Mais il convient de remarquer que ce portrait appartient aux environs de l'année 1520, comme le prouve sa facture, toute semblable à celle de l'Alfonso d'Este, duc de Ferrare, à Madrid, peint à cette époque[4]. Or, en 1520, Cornaro était plus que sexagénaire. Il faudrait donc supposer avec MM. Crowe et Cavalcaselle que Titien aurait peint son prétendu Cornaro d'après un portrait fait vingt ou trente ans

1. Gravé par Lefebvre, et reproduit dans le catalogue de la Galerie de Glasgow (1892)

2. Par le paysage, une *Sainte Famille* (nº 158, au Capt. G.-L. Holford) se rapproche de ce tableau. C'est une assez bonne copie du temps d'après la toile du Louvre (nº 1580).

3. Il y en a une gravure de W. Skelton, de 1811.

4. Reprod. par Lafenestre, p. 25; une belle réplique dans la collection Édouard André.

plus tôt. D'autre part, nous notons une ressemblance frappante entre l'homme au faucon et le duc d'Urbino, Francesco Maria della Rovere (1537), des Offices. La structure de la tête est la même, surtout dans ce nez d'aigle si caractéristique ; toutefois, dans le portrait du duc, le front est plus haut, les cheveux étant devenus plus rares.

Peu de temps après 1520, Titien, en peintre officiel de la République, exécuta les portraits des doges Antonio Grimani et Andrea Gritti, dont on voit des répliques à l'Exposition. Antonio Grimani est représenté vêtu d'une robe d'hermine, derrière une table sur laquelle il appuie sa main tenant un mouchoir (nº 124, à Mme de Rosenberg). Tête ridée, petits yeux pincés dont le regard froisse le spectateur ; la forme de la bouche trahit l'absence des dents. Le rouge est la couleur dominante : rouge, le rideau qui sert de fond à la tête du vieillard ; rouge, la robe qu'on entrevoit sous la fourrure ; et rouge enfin le tapis oriental qui couvre la table. Certaines faiblesses nous font croire que cet Antonio Grimani n'est qu'une très bonne copie du temps, aussi bien que l'Andrea Gritti (nº 248, au Capt. G.-L. Holford), qui, du reste, a beaucoup souffert par des retouches.

Dans tous les tableaux de la troisième décade du XVIe siècle, nous trouvons un faire beaucoup plus large, un coloris plus uni, avec cette note d'or qui caractérise la période moyenne de Titien. Vers 1550, nous constatons les premiers indices d'une tendance aux couleurs fondues et rompues par de larges touches de blanc à la manière de Véronèse et du Tintoret. On les remarque déjà dans le portrait de *Lavinia avec le coffret* (nº 152, au comte Cowper) qui autrefois ornait, avec tant d'autres chefs-d'œuvre, la Galerie du Palais Royal[1]. Titien, on le sait, a représenté plusieurs fois sa fille bien-aimée en jeune mariée et en femme mûre (Galerie de Dresde), en Salomé (Madrid), peut-être même en Vénus (Offices, nº 1108). Le portrait le plus connu est celui du Musée de Berlin, où elle porte de ses deux mains tendues un plat de fruits. Le tableau de l'Exposition n'en est qu'une faible variante, faite dans l'atelier du maître et dont quelques parties sont peut-être de sa main.

On connaît les relations étroites entre Charles-Quint et Titien. Non moins que son père, Philippe II comblait le maître de commandes. Contraste étrange : pour le père, Titien traitait surtout des sujets saints, tandis que le fils préférait des scènes mythologiques. C'est pour Philippe II que furent peints *Vénus et Adonis*, la *Danaé*[2], *Diane et Actéon* et *Diane et Calisto*. La *National Gallery* possède du premier tableau une belle réplique qui est présentée à tort comme l'original (nº 34)[3].

On trouve les qualités de cette époque, très saillantes, dans les deux tableaux de *Diane et Actéon* et de *Diane et Calisto*, qui, après avoir passé d'Espagne en Angleterre, puis en France pour revenir en Angleterre[4], ornent maintenant la Galerie de Bridgewater House. On y relève aussi une tendance accentuée à produire des effets de colorations sans l'emploi de tons foncés. Le premier nous est rappelé par une spirituelle petite esquisse (nº 192, au comte de Yarborough) qui rend bien l'original, si bien même qu'on ne peut l'accepter comme l'esquisse du maître pour son

1. Gravé par François Guibert.

2. Titien avait déjà, à Rome, fait une *Danaé* pour Ottavio Farnese (Musée de Naples). Le même sujet avec variantes à Madrid, à Pétersbourg, à Vienne. La *New Gallery* offre de la Danaé de Vienne une copie sans grand intérêt (nº 242, à feu M. Markcrow).

3. Crowe et Cavalcaselle, *l. c.*, II, p. 239, soupçonnent la collaboration de Schiavone.

4. Crowe et Cavalcaselle, II, p. 283.

tableau[1]. Nous y reconnaissons un faire qui se rapproche trop de Véronèse.

Parmi les portraits des dernières années de Titien figure la *Jeune femme tenant un vase*, de la Galerie de Dresde (n° 173), que nous retrouvons dans la *Femme à l'écureuil*, de la Galerie de Vienne[2], et dans la *Catarina Cornaro* (n° 252, au Capt. G.-L. Holford). Dans les trois tableaux, elle porte une robe demi-ouverte laissant voir la naissance de la gorge, avec une rose négligemment attachée. Autour du bras gauche, un bracelet paré de pierres précieuses auquel est lié par une petite chaîne d'or, comme dans le tableau de Vienne, l'écureuil. Différente, dans la Catarina Cornaro, est la parure de la tête, surmontée d'une coiffe très haute et couverte de joyaux. A gauche, par une fenêtre, on embrasse le paysage indiqué en quelques touches de vert jaune et de bleu. Cette peinture attire par sa tonalité vigoureuse, malgré l'expression de la tête et le manque de finesse du modelé. Il suffit en outre de regarder le portrait authentique de la reine de Chypre, par Gentile Bellini, pour se convaincre que cette femme ne peut être Catarina Cornaro.

Vers la fin de sa vie, Titien reprend les sujets du Nouveau Testament. De plus en plus, il abandonne les couleurs brillantes d'autrefois, au point que certaines de ses toiles paraissent monochromes. La *New Gallery* nous offre une petite esquisse de la *Cène* de l'Escurial qui en rend bien l'effet général (n° 153, à lord Wantage) et un petit tableau de la main même du maître, la *Vierge avec l'Enfant* (n° 244, à M. L. Mond, provenant de la collection Dudley[3]). En regardant ce tableau à distance, on a l'impression d'un coloris plein de force; en se rapprochant, on découvre à peine des couleurs voyantes, très effacées par des larges touches de blanc et de jaune. La chair est modelée avec une vigueur et un éclat qui font penser à un fervent admirateur de Titien, à Rembrandt. Les formes sont traitées magistralement : l'Enfant presse de ses deux mains le sein de sa mère qui se penche sur lui, silencieuse, pleine de graves pensées, les paupières à moitié baissées sur les yeux sombres. Le génie du peintre a communiqué à cette scène d'allaitement une grandeur telle qu'il est impossible de ne pas y reconnaître la Mère divine et l'Enfant Jésus, quoique le catalogue lui donne pour titre une *Mère avec son enfant*.

Quelques mots encore sur plusieurs tableaux donnés à l'Exposition sous le nom de Titien, attributions inacceptables sans qu'on puisse désigner les véritables auteurs. Parmi les Vierges et les Saintes Familles, on remarque surtout cette petite *Vierge avec l'Enfant* qui, longtemps regardée comme une œuvre de la jeunesse de Titien[4], est maintenant anonyme (n° 1, à Mrs R.-H. Benson). Marie soutient de ses deux mains l'Enfant aux teintes roses qui a encore quelque ressemblance avec les enfants de la dernière époque de Giovanni Bellini. La Vierge rappelle vaguement par son type les femmes de Palma Vecchio. Le tronc d'arbre à droite avec le paysage vigoureusement rendu en deux teintes (vert et bleu) se rencontre aussi chez ce dernier. En tout cas, ce beau petit tableau ne saurait être d'un jeune artiste, une main exercée y est très visible. L'Exposition donne

1. Il en est de même des esquisses des deux tableaux au Musée de Madrid (n°s 482 et 483).

2. Mauvaise gravure de L. Vorstermann, dans le *Theatrum pictorum* de Téniers. Le tableau est donné avec raison comme un travail d'atelier.

3. Ce tableau a dû séjourner autrefois en France. Il y en a, en effet, une gravure de Petrus de Jode junior *avec privilège du Roy*.

4. Crowe et Cavalcaselle, I, p. 111.

comme de la jeunesse de Titien une petite *Vierge avec saint Sébastien et saint Roch* (n° 7, au Capt. G.-L. Holford), remarquable par la coloration pâle des figures qui contraste avec les tons bruns des yeux. Malgré le charme étrange de



BERGER TENANT UNE FLUTE, PAR GIORGIONE.

(Galerie royale de Hampton Court)

ce coloris, le dessin des figures est trop faible pour qu'on ose prononcer le nom de Titien ou de tout autre grand maître. D'une époque assez postérieure est une *Vierge assise dans un paysage avec deux donateurs* (n° 179, à sir W. Farrer), dont les portraits sont très bien venus. On remarque l'accentuation des ombres trop noires;

le paysage rappelle quelque maître de Bergame, comme Cariani, tandis que le groupe divin se rapproche de la *Sainte Famille avec saint Jean et sainte Catherine*, de Polidoro Lanzani (n° 31, à M. L. Mond). Jolie par la composition, qui est peut-être copiée d'après le Titien, mais assez faible dans les détails, est une petite *Vierge avec saint Jean* (n° 227, à lord Battersea).

Parmi les compositions mythologiques nous notons le *Triomphe de l'Amour*. (n° 160, au lieut.-col. W. Jekyll), très admiré à l'Exposition. L'Amour est sur le dos d'un lion, en avant d'un vaste paysage qui semble indiquer le règne immense du dieu ailé. Quoique la tête de l'Amour nous frappe d'abord par le faire vigoureux, on s'apercevra vite que son corps est d'un dessin incorrect; d'ailleurs la coloration du paysage trahit un peintre très voisin du XVIIe siècle, qu'il faudrait chercher dans l'entourage de Palma le Jeune. Très impressionnante par le coloris chaud et par le paysage d'une haute conception est la grande toile de *Diane et Actéon* (n° 166, au comte Brownlow), très belle œuvre décorative, qu'on signerait volontiers d'un des grands noms de la seconde moitié du XVIe siècle.

A citer surtout, dans les portraits : l'*Homme au faucon* (n° 18, au Capt. G.-L. Holford) vu de face, la tête très éclairée, quoique les ombres soient trop lourdes; — *Un vieillard* (n° 83, à sir W. Farrer), très large d'exécution, qui rappelle en certaines parties (les mains avec les ombres noires entre les doigts) le Tintoret, sans qu'on puisse lui assigner la toile; — *Francesco Maria della Rovere avec son fils* (n° 257, au duc de Westminster), une de ces grandes toiles qui décoraient les collections de portraits, fort à la mode il y a trois siècles, l'expression de la tête faisant songer à un portrait de Dosso Dossi, aux Offices ; — *Ange Politien* (n° 205, au Viscount Powerscourt), jeune garçon, très pâle, ayant devant lui plusieurs livres sur une table, portrait qui n'est peut-être même pas vénitien, pas plus que celui d'une *Femme* (n° 140, à M. G.-F. Watts, R. A.), qui, par son geste maniéré et la couleur violette de la robe, évoque aussitôt le souvenir du Parmesan.

On sait que Sebastiano Luciani (del Piombo), pendant les premières années de son séjour à Rome, peignit quelques femmes, moitié portraits, moitié figures idéales qui révèlent le vénitien, tout en exhalant un vague parfum étranger, comme la belle *Fornarina* à la Tribune des Offices (de 1512) et la *Dorothée* de Berlin. A cette série a dû appartenir l'original de cette belle femme aux formes rondes qu'enferme un corsage bleu, tournant la tête vers la gauche, tandis que sa main allongée tient un vase vers la droite (n° 178, à sir Francis Cook), mouvement contracté assez fréquent chez Michel-Ange. Mais il ne faut voir qu'une copie dans ce prétendu portrait de Vittoria Colonna (gravé plusieurs fois) dont le dessin faible et l'exécution insuffisante, comparés avec les portraits cités plus haut, excluent le nom de Sébastien.

De Sébastien del Piombo, mais entièrement dominé par l'influence accablante de Michel-Ange et abdiquant sa propre personnalité, une *Vierge au donateur*, à la *National Gallery* (naguère au comte de Northbrook) : la Vierge, une femme romaine, à la figure imposante, l'Enfant vigoureux, colossal, de cette race dont naîtra plus tard le Christ du *Jugement dernier* de Michel-Ange. Il faut en dire autant de la *Sainte Famille* du Musée de Naples, dont on rencontre à l'Exposition une bonne réplique [1] (n° 116, au marquis de Northampton) et dont le motif

1. Autre réplique au Musée de Cologne.

rappelle ceux de la *Vierge de Lorette* de Raphaël et de la *Vierge au diadème*[1].

La *National Gallery* possède l'œuvre la plus importante de Sebastiano : la *Résurrection de Lazare*, où l'artiste s'est servi des esquisses faites par Michel-Ange. On y admire chaque figure à part ; on y trouve de la grandeur et de la dignité ; les vêtements s'y attachent bien ; mais la composition est si chargée qu'on ne distingue pas l'acteur principal des spectateurs ; le vénitien est encore visible dans le beau paysage. Même remarque pour la *Visitation* du Musée du Louvre, dont on voit une réplique à l'Exposition (n° 220, à Mrs. Anderson Weston), où le superbe coucher du soleil accuse un coloriste vénitien, tandis que les figures des femmes sont d'un romain.

Les portraits peints par Sebastiano nous le montrent sous son aspect le plus favorable; il y atteint quelquefois à une véritable grandeur. La *National Gallery* en possède un très beau spécimen, malgré des ombres trop poussées au noir, dans le portrait de femme qui porte le nom de sainte Agathe (n° 24). On hésite sur l'authenticité du *Portrait d'un sénateur*, à la *New Gallery* (n° 223, à Mrs. R.-H. Benson); mais il faut reconnaître que le geste en est grandiose et la simplicité du coloris très impressionnante[2].

Le peintre attitré de la *Santa Conversazione*, Palma Vecchio, nous montre, à l'Exposition, sainte Catherine, saint Jean et saint Pierre autour de la Vierge et de l'Enfant (n° 128, *Corporation* de Glasgow), tableau qu'on peut rapprocher de *Saint Pierre trônant* de l'Académie de Venise, où l'on retrouve les mêmes figures de saint Jean et de sainte Catherine. Dans une autre *Sainte Conversation* (n° 221, à Mrs. R.-H. Benson), on voit à gauche la belle figure d'un donateur en noir, recommandé à la Vierge par saint Jean; à droite, un paysage avec une ville tombant en ruines. Mais le type de l'Enfant, un peu trop grossier, rappelle un autre peintre de Bergame, Cariani, aussi bien que le donateur traité comme une figure d'un tableau signé de Cariani, à Bergame (Casa Baglioni). Nous devons donc croire, avec M. Berenson, que ce tableau, commencé par Palma, a été fini par Cariani.

A côté des tableaux religieux, Palma a représenté de belles et séduisantes jeunes femmes, dont les vêtements, dans leur désordre gracieux, découvrent en partie la gorge. A cette série appartient la *Flora* de l'Exposition (n° 210, à M. L. Mond), qui tient quelques fleurs de sa main droite : le nœud bleu qui maintenait la chemise s'est détaché, laissant voir une poitrine irréprochable. La jeune femme retient de sa main gauche une étoffe verte qui menace en tombant de révéler plus encore[3].

Pordenone, le rival acharné de Titien, dont les fresques seules peuvent faire connaître la valeur réelle, est assez mal représenté à l'Exposition par le *Portrait d'Isabelle d'Este avec son fils* (n° 235, à M. L. Mond). On ne peut pas donner à Porde-

1. Cette observation a été faite par MM. Crowe et Cavalcaselle, *l. c.*, t. VI, p. 382. — On rencontre le même motif chez Lotto (Bergame).

2. On ne doit pas accepter comme étant de Sébastien le *Portrait d'un gentilhomme* (n° 61, à M. Léon Somzée) qui pourrait être du même imitateur que le portrait de la *National Gallery* (n° 932).

3. Ce tableau est probablement le même que celui qui est décrit dans la collection de la reine Christine de Suède. V. Campori, *Racc. di cataloghi*, p. 341. Un portrait d'homme qui figure à l'Exposition sous le nom de Palma (n° 194, au Capt. G.-L. Holford) appartient plutôt à l'école florentine et à quelque imitateur de Bronzino.

none la *Fille d'Hérodiade* (n° 137, au Capt. G.-L. Holford), où les souvenirs de Titien [1] sont très visibles ; la figure principale est d'ailleurs fort belle. De Pordenone le Jeune (Bernardino Licinio) est le jeune homme posant sa main sur une tête de mort (n° 91, à lady Louisa Ahsburton), très pâle de coloris, surtout si on le compare avec le ton chaud du *Portrait de jeune homme*, de la *National Gallery* (n° 1309) [2].

Le dernier des maîtres formés à l'école d'Alvise Vivarini est Lorenzo Lotto, qui, par la sensibilité de ses nerfs, nuisible souvent à l'effet général de ses tableaux, nous paraît si moderne, et l'est en effet plus qu'aucun de ses contemporains. Les meilleures de ses compositions se trouvent encore soit dans de petites bourgades des environs de Bergame, soit dans les Marches. L'Exposition nous offre une petite *Danaé* ou l'*Amour sacré et l'Amour profane* (n° 80, à M. W.-M. Conway), probablement le premier tableau de l'artiste qui nous soit parvenu, certes une œuvre de ses débuts. Les personnages, une jeune femme couchée, au-dessus d'elle l'Amour lui jetant des fleurs, et un couple de satyres, trahissent, malgré les promesses d'un grand talent, une naïve inexpérience dominée par la double influence d'Alvise Vivarini et de Jacopo de Barbari [3]. Bien plus original, et encore inconnu à cette époque (vers 1500), est le simple et grandiose paysage éclairé par un coucher de soleil. On retrouvera ce même sens exquis du paysage dans le *Saint Jérôme* de Lotto (de 1500), ce petit joyau du Louvre [4].

Tout grand paysagiste qu'il est, Lotto nous est plus connu par ses admirables portraits, pleins de la plus fine psychologie, aux regards profonds, qui semblent raconter leur histoire. La *National Gallery* en a trois de premier ordre, *Agostino et Niccolo della Torre*, de 1515 (n° 699), le *Protonotaire Giuliano* (n° 1105), et le *Groupe de famille* (n° 1048). Non moins remarquables les deux portraits de l'Exposition : Andrea Odoni (n° 222, Hampton Court) [5], étonnant de vigueur et de simplicité, au milieu de ses antiques, qu'il semble présenter au spectateur, et la belle *Lucrèce*, (n° 218, au Capt. G.-L. Holford) [6], portrait d'une femme qui, en voulant être représentée dans le rôle de la vertueuse Romaine, a poussé le peintre sur la pente d'un maniérisme, racheté par le charme pictural qui se dégage (tons brun clair et vert olive de la robe) de la large lumière qui éclaire le côté gauche de la toile et surtout des yeux fixant le spectateur avec une expression curieuse, irritante même [7].

Paris Bordone, le plus brillant peut-être des élèves du Titien, quelquefois

1. L'homme à gauche est peint d'après l'Alphonse d'Este dans le tableau du Salon carré du Louvre. La tête de saint Jean-Baptiste est celle de la *Salomé* du palais Doria Pamfili. Autrefois à la Gal du duc d'Orléans. Gravé par Schlotterbeck sous le nom de Palma.

2. Dans la manière de Pordenone le Jeune : *Jeune femme qui touche de sa main droite son collier de perles* (n° 156, au Capt. G.-L. Holford ; donnée à Titien) ; une *Femme avec un homme armé* (n° 75, au Capt. G.-L. Holford) nous paraît une copie d'après un Pordenone.

3. Voir, pour la comparaison détaillée avec Alvise et Jacopo : Berenson, *Lotto*, p. 2, et l'étude ci-dessus de Mme Mary Logan.

4. Lotto le Jeune est aussi rappelé par la *Vierge entourée de saints* (n° 164, au duc de Westminster, sous le nom de Giovanni Bellini), copie du tableau de Brigdewater House

5. Ce portrait est décrit dans la *Notizia d'opere di disegno*, p. 159.

6. Voir la reproduction dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XXXV (1887), p. 259.

7. Un portrait de femme, exposé sous le nom de Lotto (n° 212, au Capt. G.-L. Holford), pourrait être une copie d'après Cavazzola.

même confondu avec lui, figure à l'Exposition avec la *Vierge et saint Jérôme et saint Antoine abbé*, ce dernier recommandant le donateur (n° 175, *Corporation* de Glasgow); la Vierge et saint Jérôme surtout semblent empruntés à quelque tableau de Titien, œuvre d'un coloris charmant, à la fine tonalité argentine, avec des touches brunes dans le paysage qui sert de fond aux figures; signé : PARIS BORDONUS, TARVISINUS.

Comme spécimens de ces portraits de patriciennes plantureuses, aux cheveux roux blond et aux yeux bruns, chères à Bordone, nous rencontrons à la *National Gallery* (n° 674) une femme en costume rouge voyant et à l'Exposition une autre du même genre, mais un peu trop faible pour qu'on puisse la donner au maître lui-même (n° 197, au comte de Rosebery). En somme, les portraits de Bordone manquent d'individualité et sont autant des figures idéales que de véritables portraits; aussi les retrouve-t-on dans plus d'un tableau du maître sous forme de déesse ou personnage allégorique. Telle la jeune femme à l'Exposition (n° 207, à Mlles Cohen), à la gorge découverte, les cheveux tombant sur les épaules, tenant une fleur rouge, rencontrée dans quantité d'œuvres mythologiques de Bordone, très décoratives, mais peu agréables dans le détail, comme *Daphnis et Chloé*, à la *National Gallery* (n° 637).

D'un autre artiste qui a subi l'influence de Titien (avec celle de Giorgione), de Domenico Campagnola, on rencontre un charmant petit tableau, *Les Musiciens*, (n° 99, *Corporation* de Glasgow), et une belle collection de ses dessins, figures et paysages, provenant de Chatsworth, dont nous avons parlé ici même [1].

Le sujet favori de Palma Vecchio, la *Santa Conversazione*, est popularisé par une famille d'artistes qu'on comprend sous le nom des Bonifazio [2], d'origine véronaise, mais qui vécurent et travaillèrent à Venise. C'est surtout au premier représentant de cette famille que l'on doit des créations remarquables par un superbe coloris, par une composition agréable, avec des figures de femmes au regard innocent et de vierges candides qui les différencient des morceaux analogues de Palma. De ce Bonifazio la *National Gallery* nous offre une page rayonnante (n° 1202), et l'Exposition une *Adoration des bergers* (n° 141, à M. Ch. Butler), où l'on relève tous les détails bien connus et caractéristiques du maître : la ruine qui sert de fond à la Vierge, une draperie rouge foncé, le manteau d'un rouge brun qui couvre les épaules du premier berger, le paysage d'un vert éclatant. Une autre *Santa Conversazione* avec sainte Elisabeth et sainte Catherine (n° 92, à M. Wickham Flower, sous le nom de Palma Vecchio), qui semble trop fine et trop minutieuse pour Bonifazio, se fait admirer surtout par l'étoffe rose violet qui couvre le sein de la Vierge et sur laquelle le petit bras élevé de l'Enfant est supérieurement modelé; mais la composition est tout à fait pareille à celle de la *Vierge avec sainte Elisabeth et le donateur* du Palais Pitti; d'autre part, la sainte Catherine à gauche, à la face longue et mince, au nez fin un peu retroussé (figure si typique chez le peintre véronais), ne laisse aucun doute sur la paternité de l'œuvre exposée à la *New Gallery* [3].

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1894.

2. Morelli nous a fait connaître et distinguer les tableaux très semblables de ces différents artistes. V. *Gal. de Munich*, p. 314 et suiv.

3. Citons encore de Bonifazio : une *Santa Conversazione* (n° 93, à M. Ch. Butler), une autre (n° 114, au Capt. G.-L. Holford), *Jésus et la femme samaritaine* (n° 104, à M. Léon Somzée).

Giovanni Busi, connu sous le nom de Cariani, se range entre les élèves de Palma Vecchio; mais il a, comme la plupart des artistes vénitiens, une époque giorgionesque : beaucoup de ses tableaux portaient et portent encore le nom de Giorgione, quoiqu'il n'arrive jamais à la finesse et à la grâce de celui-ci. Quelquefois il donne à ses portraits la note élégiaque du maître de Castelfranco ; tel est un homme vêtu de noir, plongé dans une rêverie profonde, d'une allure contemplative, qui contraste avec le geste énergique de la main droite saisissant la large poignée d'une épée (n° 230, à Mrs. R.-H. Benson). Cariani est plus lui-même dans une autre figure d'homme se tournant vivement vers le spectateur, en avant d'un fond d'architecture (n° 27, au Capt. Holford), et surtout dans le *Portrait d'un patricien* (n° 144, à M. G. Salting), dont la face rouge se détache en vigueur sur un riche costume de brocart jaune; un rideau vert couvre le fond, en laissant voir un paysage de collines sous un ciel verdâtre et rose qui indique l'heure du coucher du soleil ; portrait d'un effet très impressionnant, bien qu'atteint par des moyens un peu vulgaires. Aujourd'hui on attribue généralement à Cariani le *Saint Pierre martyr*, de la *National Gallery* (n° 41), qui, dans la galerie de la reine Christine de Suède et dans celle du duc d'Orléans, était donné à Giorgione, quoique la composition fougueuse et le faire large et rapide trahissent facilement le peintre bergamasque.

Brescia se glorifie surtout de trois maîtres : Romanino, Moretto et Moroni. Girolamo Romanino a créé quelquefois, grâce au coloris très chaud qui enveloppe ses figures du charme le plus attrayant, des œuvres qui le placent parmi les meilleurs représentants de l'art italien à cette époque. Ses deux maîtresses pages sont les tableaux d'autel de San Francesco à Brescia et de la Galerie de Padoue. Le grand tableau de la *National Gallery* (n° 297), dont une *Nativité* forme le centre, ne peut pas être mis à la hauteur de ces chefs-d'œuvre : seul le saint Alexandre armé, à gauche, donne une idée juste de cet éclat de couleurs que l'artiste a su répandre sur certaine de ses toiles. Tout à fait différent, mais de hautes qualités picturales, est le tableau des *Amoureux* à l'Exposition (n° 51, à Mrs. R.-H. Benson) : un homme, vu presque de profil, embrassant tendrement une femme, dont la tête est à demi noyée dans l'ombre projetée par son amant, tandis que sa gorge en partie découverte est baignée d'une pleine lumière [1].

Moretto se reconnaît facilement par ses tons argentins et par les larges touches jaunes de ses chairs. Lui aussi s'élève très haut dans quelques-uns de ses tableaux, comme dans la *Vierge* de Païtone, la *Sainte Justine* de Vienne ; mais beaucoup de ses tableaux d'autel, dont le sujet le plus ordinaire est la Vierge adorée par des saints (deux à la *National Gallery*, n°s 625 et 1165), nous laissent un peu froids, malgré leurs qualités de coloris. Une *Nativité de la Vierge* à l'Exposition (n° 58, au Cap. G.-L. Holford) est malheureusement trop poussée au noir pour offrir un aspect satisfaisant. Provenant d'un grand tableau d'autel, quatre panneaux (n°s 567 et 645, à Mlles Cohen) : deux anges, aux figures charmantes, en adoration, et saint Joseph et saint Jérôme, tous réunis sur une balustrade

1. Une réplique de ce tableau, à la Galerie de Dresde, figurait autrefois à Modène sous le nom de Giorgione ; une autre dans la collection Scarpa, à La Motta. — Une *Vierge avec deux donateurs* (n° 9, à Mrs. R.-H. Benson), sans être une œuvre de Romanino, appartient à l'école de Brescia.

de marbre blanc, avec vue sur un paysage verdâtre. Saint Jérôme surtout, dans son vêtement rouge qui se détache sur le bleu du ciel et sur la verdure du paysage, montre le charme de coloris si remarquable chez Moretto. Mais son chef-d'œuvre à Londres est le célèbre portrait du jeune comte Martinengo (*National Gallery*, nº 299), la tête languissamment appuyée sur le bras, et le regard mélancolique.

On comprend qu'à pareille école Moroni soit devenu le grand portraitiste que l'on sait. La *National Gallery* a de lui un nombre exceptionnel d'excellents portraits, remarquables par la noblesse des figures, au port de tête fier, au geste presque impérieux à tel point, que son célèbre *Tailleur* (nº 697) semble un personnage de haute distinction. Le meilleur de ses portraits, à la *New Gallery*, est celui d'un jeune gentilhomme (nº 180, à Mlles Cohen), vêtu à l'espagnole, d'un aspect un peu maladif, que Moroni donne souvent à ses modèles.

Du magnifique Paul Véronèse, à la *National Gallery*, l'*Adoration des Mages* (nº 268) et la *Famille de Darius devant Alexandre* (nº 294), deux œuvres de premier ordre où la Bible et l'histoire sont traitées très cavalièrement. Le petit *Martyre de sainte Catherine* (nº 260, à M. G. Salting) à la *New Gallery*, malgré quelques faiblesses très visibles, semble de la main du maître. Tintoret y est plus dignement représenté avec une page superbe, *Adam et Ève* [1] (nº 106, à M. Crawshay); Ève, nue, assise sous les arbres dont le feuillage projette à demi son ombre sur son beau corps, est d'un relief saisissant; elle se tourne vers le premier homme, au teint foncé, s'appuyant à terre sur son bras droit et recevant la pomme fatale. Dans une large toile bien connue, provenant de la collection royale de Hampton Court (nº 159), *Esther devant Assuérus*, Tintoret fait admirer son beau coloris autant que sa composition spirituelle et habile [2]. Il est non moins coloriste dans ses portraits, entre autres dans celui d'un sénateur, à l'Exposition, morceau de premier ordre (nº 126, à sir Francis Cook), où la tête ridée et parcheminée du vieillard émerge d'un vêtement de velours rouge drapé d'hermine; les yeux sont d'une étonnante vivacité, et comme les mains parlent! On retrouve les mêmes qualités, malgré des doutes élevés par certains sur son authenticité, dans le *Portrait d'un doge*, probablement Pasqualo Cicogna (nº 231, au marquis de Bute), tournant vivement la tête vers la gauche; le rideau rouge du fond laisse voir à droite la « Piazzetta »; quelques voiles animent le grand canal, après un orage qui va se dissiper, et un rayon de soleil perçant les nuages éclaire vivement la scène [3].

Un élève de l'École vénitienne, qui fit de l'Espagne le théâtre de son activité, le curieux Domenico Theotocopuli, surnommé Il Greco, figure à l'Exposition avec l'*Expulsion des changeurs* signée en toutes lettres, sujet qu'il a traité plusieurs fois [4], où il imite encore fidèlement le faire de Paul Véronèse, mais en accusant déjà sa manière étrange et caractéristique de traiter la lumière et d'opposer fortement les larges touches blanches aux couleurs foncées.

La Renaissance vénitienne du XVIIIe siècle est représentée à la *National Gallery* par deux charmantes peintures décoratives (nos 1192-1193) de Tiepolo et à l'Exposition, surtout par un projet pour une *Assomption de la Vierge*, du même (nº 266, à lord

1. Anciennement dans la famille Pisani: gravé par Pietro Monaco.

2. Gravé par Simon Girbelin, en 1712.

3. Gravé par L. Vorstermann Jun. dans le *Theatrum pictorum* de Téniers.

4. V. Justi, *Velazquez*, t. I, p. 76,7.

Battersea); par une *Vue de Venise* (*National Gallery*, n° 127) et par *Une foire sur la place de Saint-Marc* (n° 206, à M. L. Mondo), et par quelques charmants dessins à la plume, provenant de la collection de Windsor (n° 316), le tout d'Antonio Canal, dont l'élève Guardi traite les mêmes sujets d'une manière différente, plus spirituelle peut-être, qui s'accuse dans deux spécimens hors ligne, *Vues de Santa-Maria della Salute* et *de la Piazzetta* (n°s 188 et 196, à miss Lucy et miss Louisa Cohen). Pietro Longhi, dans ses toiles charmantes qui respirent le même esprit que les comédies de Goldoni, nous décrit les mœurs de son temps : la belle jeune femme, en compagnie de son *sigisbeo* et de l'abbé, prenant du chocolat, écoute, derrière son éventail, les phrases amoureuses qu'un jeune homme lui chuchote, ou, assise dans un fauteuil, souriante, laisse faire son portrait par un jeune peintre (n°s 280 et 284, à M. Arthur James).

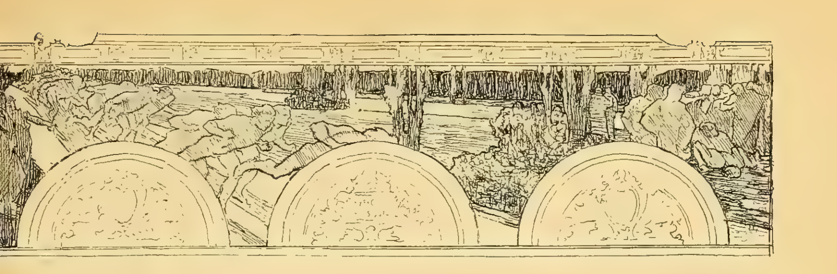
Avec Pietro Longhi, dit Morelli, l'art vénitien s'éteint, après avoir tracé dans le ciel ses paraboles lumineuses. Et avec l'art, le Vénitien disparaît. Venise s'est écroulée de décrépitude. Ses palais sont encore debout, mais vides et tristes. Les générations d'hommes qui ont bâti la ville merveilleuse et qui étaient dignes de l'habiter sont mortes; avec elles disparaissait l'art sublime ainsi que la sagesse politique, les deux facteurs qui avaient créé Venise et l'avaient rendue ce qu'elle fut.

G. GRONAU



Le Gérant : ROUX.

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET Cie.



LES SALONS DE 1895

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

III

« Nous vivons dans un temps étrange, au milieu d'inexplicables contrastes. Le mal et le bien sont partout ; il n'est pas un instant du jour où nous n'ayons sujet de perdre ou de prendre courage, d'espérer ou de désespérer. Pour parler de la peinture, n'est-elle pas tout à la fois en progrès et en déclin ? Au Salon, cette *Bourse* des peintres, la décadence est visible. C'est le métier qui triomphe ; l'esprit, le talent, l'adresse se prostituent, à qui mieux mieux, aux exigences de la mode et aux caprices de l'argent. L'enthousiasme et les couronnes vont de droit au procédé, à la manière, au faire de convention, à de plates réalités mesquinement traduites, tantôt par un imperceptible pinceau, tantôt par une brosse gigantesque. Qu'espérer d'un tel art ou d'une telle industrie ? » C'est le sage Vitet qui s'emporte de la sorte et émet ces plaintes virulentes. On les pourrait encore ouïr aujourd'hui, tant elles n'ont rien perdu, après quarante années, de leur justesse et de leur opportunité. Mais l'historien ne veut pas, en fin de compte, qu'un doute alarmant plane sur les destinées de l'école nationale. Sa censure trouve ailleurs les compensations nécessaires : il prend à témoin de la vitalité de notre génie les murailles fraîchement parées des palais et des temples. Là,

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XIII, p. 353.

lui semble-t-il, « l'art, plus à l'aise et plus libre, loin du bruit et du trafic, réapparaît dans sa dignité » et la chapelle des Saints-Anges le console du néant de la production éphémère. Ainsi, aux heures de trouble, d'incertitude et de controverse, plus d'un s'en vient quérir auprès de l'*Été*, auprès de l'*Enfance de Sainte-Geneviève*, l'oubli de la vanité et du tumulte, l'apaisement et les réconfortantes assurances.

La peinture monumentale se présente avec le prestige de la survie ; assurée de durer autant que la muraille qui la sertit, elle n'est conçue ni en vue d'une génération, ni en vue d'une classe; elle est dédiée à la postérité, elle s'adresse à l'âme universelle. C'est aussi son privilège d'exciter aux retours vers le passé, de rappeler le but initial de l'art de peindre, comment la décoration a constitué sa meilleure raison d'être aux anciens temps, qui virent s'élever les hypogées et les apâdanas, la Lesché de Delphes et les villas pompéiennes, puis le long des siècles de l'ère nouvelle. A la pratique suivie de la fresque, Théophile Gautier attribuait l'éclatante fortune des écoles transalpines. Que ne doit pas de son côté notre art de France aux peintures des châteaux, à celles des églises surtout, d'une ferveur si communicative, si efficace, selon la ballade :

Femme je suis povrette et ancienne,
Ne rien ne scay ; oncques lettres ne leuz ;
Au moustier voy, dont je suis paroisienne,
Paradis painct, où sont harpes et luz,
Et ung enfer où damnez sont boulluz :
L'ung me fait paour, l'aultre joye et liesse.
La joye avoir fais moy, haulte Déesse,
A qui pescheurs doibvent tous recourir,
Comblez de foy, sans faincte ne paresse,
En ceste foy je veuil vivre et mourir.

La suggestion de ces images ne saurait être moins édifiante pour les peintres d'aujourd'hui que pour la vieille de Villon. A nulle époque ne se succédèrent à aussi brefs intervalles les entreprises de décoration architectonique. Qu'on se rappelle le Panthéon, l'Hôtel de Ville, les mairies suburbaines. Tout édifice public réclame d'être embelli. Par malheur, la faveur exclusive du tableau a entraîné l'oubli des principes de la peinture murale. D'aucuns sourient de la naïveté du moyen âge ; mais les règles primitives énoncées par le moine Théophile dans sa *Schédule* ou par Villard de Honnecourt sont méconnues à plaisir par nos chargés de commandes. Ah ! s'ils

voulaient jeter un regard sur les relevés fidèles dont la *Commission des monuments historiques* a si grand'raison d'enrichir chaque année ses archives[1] ! Voilà les modèles à étudier, l'enseignement à retenir, la tradition à renouer ! Mais le peintre émancipé ne se résigne plus à être le vassal, l'humble auxiliaire de l'architecte. L'un et l'autre, talonnés par le désir de prédominer, ont cessé dès longtemps de s'entr'aider, de faire mutuellement valoir leurs ouvrages au profit de l'œuvre commune. Nos prétendues décorations sont de simples tableaux brossés à l'atelier et incapables de former corps avec la muraille, en dépit du marouflage. Comment pourrait-il en aller autrement ? Les questions de technique, les façons de procéder indiffèrent. C'est une exceptionnelle aventure, si un artiste tente la restauration de la fresque, comme M. Bastien-Lepage, ou supplée, par un calcul mental, à l'exécution sur place et s'astreint à varier sa manière selon l'entour, le point de vue, la lumière. Ici, la conséquence des errements réalistes a été, plus que partout ailleurs, funeste. Qui dit décoration, entend respect de la destination, sacrifice des détails, subordination de chaque partie à l'ensemble; il s'agit non plus d'imiter, mais d'interpréter ; littéralité de la copie, littéralité de l'observation demeurent également intolérables et de là vient notre malaise devant les *Halles* de M. Lhermitte. Le panneau préparé pour l'Hôtel de Ville, et qui paraît inspiré par le *Ventre de Paris*, possède la précision rigoureuse, documentaire, d'un instantané ; il en offre aussi le caractère épisodique, anecdotique, accidentel, incompatible avec l'éternité promise à l'œuvre. La déformation des premiers plans, leur grossissement, ne constituent pas une violation moins flagrante des lois qui interdisent à la peinture murale les artifices du trompe-l'œil. Tout de même, il fut peut-être trop recommandé aux artistes de se tenir à la stricte reproduction des apparences, et mal en prit à M. Lhermitte de suivre la formule. On regrette tant de soins, tant de savoir employés en pure perte, et, avide de consolation, la pensée se reporte aux fusains inégalables dans lesquels M. Lhermitte a donné sa pleine mesure et qui suffisent à sa gloire.

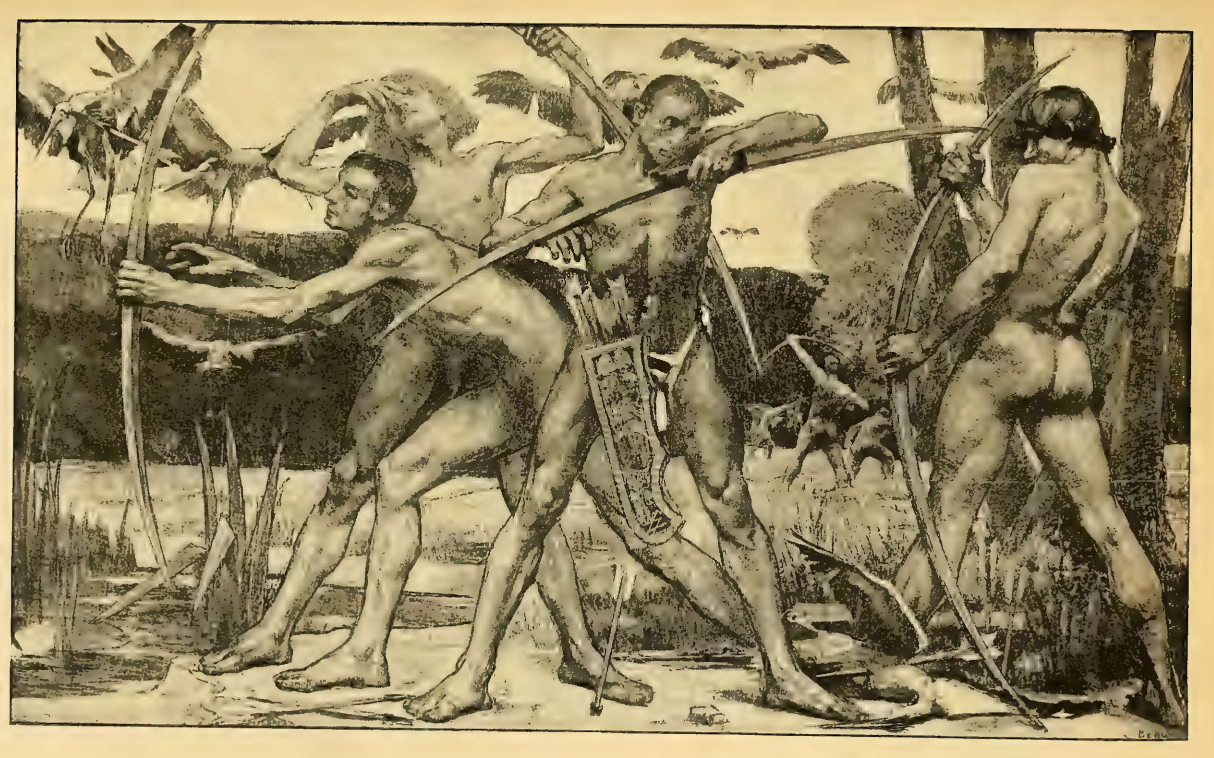
Il n'était pas sans curiosité de voir M. Roll aux prises avec

1. Voir au Salon des Champs-Élysées (section d'architecture) : la *Danse macabre de Kermaria*, par M. Guédy, et *Peintures murales de la cathédrale d'Amiens*, par M. Laffillée, les *Fresques du château de Valprivas, de la cathédrale du Puy, des abbayes de Sainte-Seine et de la Chaise-Dieu*, par M. Yperman.

la même tâche. Allait-il, pour exprimer les *Joies de la vie*, retracer, selon l'accoutumée, une scène populaire, rééditer, sous d'autres espèces, quelque *Fête nationale du 14 juillet*, renouveler la faillite de M. Lhermitte ? Le calice du fac-similé photographique a été épargné; non pas que M. Roll se soit révélé poète: c'est toujours chez lui le même dédain de l'invention; les femmes, les enfants nus qui s'ébattent dans la clairière parmi les hautes herbes et les roses, les couples enlacés aperçus au travers des ramures, le trio des joueurs de violons constituent une *allégorie réelle*, comme on eût dit à Ornans; M. Rolly paraît le disciple de Jordaëns prévu par M. J.-K. Huysmans, le peintre de la chair ensoleillée et de la lumière limpide. Au total, il n'y a eu ni surprise, ni déception : une gaie toile de fond, un clair rideau de théâtre, telle devait bien être la décoration émanée de l'artiste qui continue avec le plus d'éclat Courbet parmi nous.

IV

Que M. Roll, en dévêtant les figures de son paysage, ait prémédité plusieurs de ces morceaux de bravoure où il excelle, qu'il se soit offert le plaisir de noter le glissement, la caresse du rayon à la surface des épidermes, je n'y contredis pas; cependant, par le nu, il a encore entendu échapper à l'actuel et soustraire son œuvre à la marque d'une époque. Son parti, très simple, très classique pour un réaliste impénitent, est celui adopté par M. Bonis, lorsqu'il a exprimé, avec une course d'adultes, le bienfait des exercices physiques, et par M. Desvallières dans un carton pastellé d'une allure *pollajuolesque*, les *Chasseurs*. Est-ce à dire que le contemporain est impuissant à fournir l'élément d'un thème ornemental? Non, certes, et Dieu nous garde, après avoir revendiqué toutes les libertés, de verser à notre tour dans aucun ostracisme. Prenez parmi les tableaux de M. Cazin celui de votre choix; vous êtes assuré d'y rencontrer, mieux que le texte d'une distraction passagère, l'invite à une songerie douce, vague comme la mélodie lointaine à peine perçue à la tombée du jour. Quelles contrées furent cette fois parcourues ? L'Artois, la Picardie, j'imagine, puis qu'importe ! Ne vous suffit-il pas de partager les « états d'âme » que sont, selon la définition d'Amiel, ces paysages et de vibrer à l'unisson du peintre, délicieusement ? Une coutume inexorable rapproche, confond sa vision assombrie, désenchantée, et le rêve souriant de



CHASSEURS, PASTEL PAR M. G. DESVALLIÈRES

(Salon des Champs-Élysées.)

Corot; mais depuis un quart de siècle, dans l'humeur une évolution s'est produite et l'art de M. Cazin en porte justement la trace. Si âpre soit le tourment moderne, nous aimons retrouver l'écho de notre pessimisme et de notre désespérance dans cette campagne endeuillée, obscurcie par les nuées, où la lumière agonise et défaille. De loin, à première vue, avant qu'il soit loisible de discerner les réalités cachées sous leur voile de brume et de mélancolie, les tableaux de M. Cazin affectent par la seule vertu de leur tonalité; l'impression morale précède l'examen du détail et c'est elle qui, finalement, demeure. Si je cherche en cet instant à évoquer les paysages présents au Salon, plutôt que le dispositif me revient en mémoire l'émotion éprouvée, la tristesse des longues routes dont le ruban se déroule infini au travers de la plaine, le sommeil des eaux où la lune se reflète, l'isolement de masures ensablées au faîte de la dune, puis la placidité de la lecture auprès de la chaumière, à l'ombre des grands bois... La campagne ne prête pas seule à ces généralisations expressément demandées par la peinture décorative, et un esprit supérieur sait pareillement rattacher à l'ordre universel une scène de mœurs, un portrait même.

Si l'homme se livre volontiers, il y a du sphinx dans l'éternel féminin; à résoudre ses énigmes s'exerce et triomphe l'analyse aiguë, subtile, de M. Aman-Jean. Il dérobe les secrets d'âme, divulgue le sentiment intime, et poursuit, à travers la diversité des effigies, une même enquête d'humanité; les attitudes, à la fois graves et simples, sont celles de chaque jour, d'hier et de demain ; un fond neutre achève de mettre autour de ces délicates créatures une atmosphère imprécise de calme, de silence, bien propre à la contemplation: l'une tient quelque fleur, l'autre va lentement, une troisième se complaît en son recueillement; pour dire la grâce souple et fragile, les gestes sont demi-las, les mains aux doigts fuselés s'abandonnent paresseusement, et sur les visages, le mystère insondable du regard et le vague sourire — ironie, interrogation ou regret — décèlent l'envol de la pensée inquiète. Les notations exquises abondent; il est tel repos des yeux, tel ondoiement de chevelure que M. Aman-Jean a rendu avec la tendresse compréhensive, divinatrice d'un poète, d'un Baudelaire ou d'un Maeterlinck. On peut évoquer sans crainte ces souvenirs à propos de portraits qui bénéficient heureusement de tout ce que peut ajouter à l'art la psychologie la plus affinée, la plus pénétrante.

Baudelaire encore énonce, dans un de ses poèmes en prose, le

principe qui, jusqu'ici, régit l'œuvre de M. Eugène Carrière : « Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie ». Le drame s'y évoque avec d'autant plus de grandeur qu'il apparait indéterminé, dégagé des contingences :



ROUTE NATIONALE, PAR M. J.-C. CAZIN.

(Salon du Champ-de-Mars.)

le nuage des ténèbres dérobe les superfluités qui datent et localisent, pour ne laisser émerger que le geste de l'humanité dans son rythme éternel. Sans doute, depuis l'origine des temps, l'ordonnance de l'architecture, les mœurs des sociétés ont pu changer le cadre, l'apparence des représentations théâtrales ; mais, à travers les âges, le spectateur est demeuré pareil à lui-même; l'attention anxieuse, hale-

tante, le partage de l'enthousiasme, la passivité de l'être tout entier absorbé par l'émotion qui l'étreint, le poinct, se sont traduits par les mêmes stigmates, par les mêmes tensions du col, par les mêmes poses verticales ou infléchies, par les mêmes accoudements ou la même prostration. Ce sont ces marques, toujours identiques, du trouble intérieur que M. Carrière a fixées avec la clairvoyance et la compassion d'un philosophe. Pour atteindre à l'expression extrême, il s'est inspiré, comme le veut Michelet, du peuple qui ressent plus profondément et manifeste sans contrainte de tenue, en toute spontanéité, avec des mouvements libres et caractéristiques ; le théâtre de quelque faubourg lui a servi de champ d'expériences, et des longues veilles passées à épier l'agitation de la salle houleuse, enfiévrée, de l'amas des observations graphiques et intellectuelles, est résulté ce tableau, d'une cohésion telle que les personnages semblent ne pas exister isolément, former un seul être, et que ce qui se trouve là, mis à nu, confessé, c'est l'âme même de la foule. Le vieux Poussin n'eût pas manqué de dire du *Théâtre Populaire :* « Voilà des choses que l'on ne peut pas faire en sifflant, comme les peintres de Paris qui, en se jouant, font des tableaux en vingt-quatre heures... Il ne faut pas les voir à la hâte, mais avec tems, jugement et intelligence. » Sur une œuvre aussi longuement mûrie, toute en retrait, un regard furtif, jeté au passage, est impuissant à rien apprendre ; mais une contemplation moins hâtive découvre, à travers la pénombre, pour l'esprit d'amples sujets d'étude, et pour les yeux de rares séductions. Cette enveloppe tant reprochée, c'est celle qui donne à l'ensemble son extraordinaire unité ; dans cette gamme aux modulations bistrées, les nuances s'avivent ou se dégradent, le modelé s'écrit avec puissance et douceur, tout à la fois. Quelle autorité saurait contester à M. Carrière le droit d'élire une tonalité et de n'en point vouloir chercher de seconde, et pourquoi blâmer chez lui ce qui fut admis, loué chez d'autres ? « Au point de vue technique, rapporte M. Paul Girard, Zeuxis a rang de novateur. Il s'essaya à rendre les jeux de la lumière et de l'ombre ; il cultiva le monochrome, mais un monochrome d'une nature particulière et très différent des silhouettes à teintes plates où se dépensait la science rudimentaire des peintres d'autrefois. C'étaient des espèces de grisailles dans lesquelles le modelé des corps était exprimé à l'aide d'une seule couleur additionnée de blanc en quantités variables. » L'art de M. Carrière est-il si différent ? Mais un système qui exige la vérité brutale réclame la lumière crue, aveuglante et des témoignages précis comme des



JEUNE FILLE AU PAON.

Panneau décoratif par M. Aman-Jean.

(Salon du Champ-de-Mars.)

procès-verbaux, devait fatalement s'effarer de cette vision magique, proscrire la pénombre où les couleurs s'atténuent, où les contours flottent et s'estompent, où la forme semble s'anéantir et disparaître.

V

Sans doute aucun, accepter la tyrannie du réalisme équivaudrait à nier les poètes, les penseurs, à décréter la fin de la peinture murale, à répudier la gloire d'Eugène Delacroix et de Puvis de Chavannes. Le génie décoratif leur promet à tous deux une égale survie, mais combien il les révèle dissemblables : Delacroix, fiévreux, passionné de couleur, de mouvement, de drame, Puvis de Chavannes aimant à méditer sous la douce lumière d'un ciel apaisé, au bord calme des rives ou à l'orée des forêts tranquilles ; la diaprure éclatante appelle chez l'un le cadre des dorures, le luxe d'un palais, d'une galerie d'Apollon ; la peinture de l'autre, plus humble avec ses matités et ses pâleurs, se subordonne à la pierre grise ou crayeuse des édifices élevés pour exalter le devoir civique et social, pour glorifier l'art et la pensée. A la différence d'Eugène Delacroix, le peintre de la Sorbonne n'est pas sollicité par les exploits turbulents des héros et des dieux ; de la mythologie, il a retenu moins les fabuleuses aventures que les créations figuratives propres à extérioriser son rêve, à « faire concevoir à autruy ce qu'il avoit dans l'esprit ». De même, les épisodes de l'histoire religieuse ou profane ne l'ont arrêté que par exception (malgré lui, semble-t-il, si ce n'est dans ses tableaux), et chaque fois cela a été son ambition et son honneur de dégager d'un fait isolé la portée générale. Sans arrêt, M. Puvis de Chavannes s'est affranchi, élevé ; de plus en plus il a tendu vers le symbole qui dépasse les limites d'un temps, les frontières d'un pays, et il lui fut ainsi donné de conduire à terme, avec un éclat grandissant, la série de ses vastes pages décoratives empreintes de la noblesse que l'universalité emporte toujours avec elle.

Ceux qui graviront, à Boston, l'escalier de la Bibliothèque et dont le regard vaguera sur la muraille durant la lente ascension des degrés sont certains de devoir à M Puvis de Chavannes la grâce d'un état d'esprit propice, la salutaire prédisposition au travail tout à l'heure requis. Dans un lieu de lutte contre l'obscurantisme, il convenait de célébrer le génie de la lumière et c'est bien lui qu'on acclame. Soudain, parmi la nue dorée que barrent à l'horizon les eaux bleues, il

est apparu, et vers lui, au-dessus du rivage gris, hérissé de rares pousses, où les peupliers dressent leur mâture, où les feuillages argentés abritent les statues de la *Lecture*, de la *Réflexion*, doucement volent les neuf sœurs; réparties en deux groupes aériens symétriquement balancés, elles agitent des lauriers, tendent des lyres avec un fier enthousiasme et, au gré de la bise, leurs amples robes blanches ou azurées ondoient et flottent en larges plis harmonieux. Les Muses, dit Hésiode, « portent dans leur poitrine un cœur exempt de trouble »; c'est ce caractère de sérénité, de quiétude qui se dégage avec une autorité, un charme souverain de l'œuvre nouvelle; c'est lui que fait prédominer l'accord de la lumière, des figures et du



THÉATRE POPULAIRE, PAR M. EUGÈNE CARRIÈRE.

(Salon du Champ-de-Mars.)

paysage; c'est lui qui nous arrache à nous-mêmes pour nous entraîner n'importe où, hors du monde, *any where out of the world*; c'est lui, enfin qui despotiquement suggère, malgré la destination laïque et le sujet païen, l'illusion du labeur accompli sans témoin par quelque moine, dans la retraite du cloître, loin du tourbillon des affaires humaines et des orages de la vie.

L'appel adressé à M. Puvis de Chavannes certifie la rayonnante beauté de ses inventions, et il nous plaît que le Nouveau Monde consacre une suprématie dont nos édifices de France étaient seuls jusqu'ici à porter la trace. Quelle ne serait pas la détresse de l'Hôtel de Ville sans les peintures de M. Puvis de Chavannes? On s'est insurgé ferme au palais municipal contre le principe de l'unité décorative, et loin de le défendre, l'architecte n'a eu souci que de polychromer les murs sans délai; la Ville, de son côté, tout aussi

empressée à paraître généreuse, ne s'est pas fait scrupule de morceler à l'infini les ensembles pour accroître le nombre de ses faveurs. Faut-il s'étonner si l'accouplement de talents contraires, si l'union indissoluble d'œuvres incompatibles, a engendré une détestable discordance, une babélique confusion ? Avec les maîtresses peintures de M. Puvis de Chavannes, quelques rares parties — le plafond de M. Besnard, les écoinçons de M. Carrière — tranchent et s'imposent par l'originalité foncière et la vertu ornementale. Voici, par bonheur, qu'on y doit ajouter la frise de M. Henri Martin. Chacun sait quelle manière est la sienne, comment, pour rendre dans leur ténuité les jeux de la lumière, il procède par petits points ou par touches virgulées qui, juxtaposés, se fondent à distance. L'uniformité même de l'exécution partout égale, semblable, n'est pas sans servir le but décoratif, sans donner à la peinture de M. Henri Martin l'aspect d'une tapisserie d'où se trouvent bannies les illusions inopportunes des reliefs et des raccourcis violents. A l'appropriation de la technique, au respect spontané des convenances décoratives s'ajoute, chez M. Henri Martin, le privilège d'une imagination jeune, émue, qui déborde de tendresse, de fraîcheur. On dirait de lui quelque Alfred de Musset jaloux de surprendre le dialogue du poète et des muses, non plus par les nuits ténébreuses, mais au crépuscule, lorsque le dernier rayon laisse tomber l'adieu de ses lueurs rougeoyantes sur la cime des grands pins. C'est, pour la nature, pour la pensée, l'heure du mystère : l'ombre a envahi la futaie où les troncs fusent pareils à des piliers. Regardez, dans l'atmosphère qui s'embrume, regardez les chères révélatrices des voix intérieures, suivre le rêveur solitaire et verser l'*Inspiration* divine au troubadour errant par la forêt hantée.

L'irrésistible penchant qui intéresse M. Henri Martin au labeur de l'esprit lui a aussi suggéré l'allégorie de sa frise; elle initie à l'effort de l'inventeur en mal de conception, elle découvre les affres saintes aux prix desquelles s'enfante l'œuvre qu'attend l'indifférence, la haine ou l'oubli. Le thème seul aurait de quoi attirer à M. Henri Martin la sympathie de ceux que le destin voue à la peine du cerveau. Quand avait-on pris garde à leur tourment et qui donc s'était avisé d'en exprimer, avec des accents si persuasifs, toute la déchirante douceur? Le prix du succès s'augmente ici du mérite des difficultés vaincues, de l'avantage tiré d'un emplacement irrégulier, ingrat. La frise de M. Henri Martin se développe entre les archivoltes d'une galerie, et la logique de l'ordonnance justifie la trouée des baies, et les lignes de la composition, qui suivent



L'INSPIRATION, PAR M. HENRI MARTIN.

(Salon des Champs-Élysées.)

les courbes de l'architecture, garantissent dès aujourd'hui la fusion, toujours vainement désirée, de la structure et du décor.

A la lisière du bois, ci et là illuminé, devant le rideau d'arbres qui se silhouettent sur le ciel teinté de pourpre, les séraphiques apparitions voltigent autour d'humaines créatures, modernes par le type, le vêtement même; mais n'ayez crainte, si contemporaines d'allures soient-elles, l'expression, l'attitude, sauront quand même évoquer l'éternel renouveau de l'esprit, le désespoir secret de la méditation, la fatigante lourdeur d'un front chargé de pensées. De tels êtres, abîmés en de tels soucis, sont bien pour tenir commerce avec les purs esprits : une muse, descendue à l'appel du peintre qu'elle domine, égrène les sons d'un luth; une seconde frôle le sol, et, penchée sur le poète, l'enveloppe tout entier dans une caresse d'amante et de mère. Puis, au-dessus des cintres, d'autres muses planantes, apportent le lys glorifiant ou confient à l'espace un long baiser... Muses, anges ou génies, le charme est ineffable de ces blancs fantômes dont les grandes ailes déployées s'irisent, se nacrent aux reflets du couchant; et, comme des échos à travers la tiède et molle vapeur qui baigne la campagne, les tons précieux se répondent, l'orangé pàli au rose-thé, le vert jaunissant au bleu-turquoise. Cette délicatesse s'accorde le mieux du monde avec la qualité des expressions physionomiques, avec la recherche des gestes tout de grâce et d'aristocratique beauté. Mais, plus encore, on est conquis par l'union de ces figures de vérité et de songe, touchante comme en certaine plaquette de M. Roty. Libre à ceux qui bannirent le merveilleux de la peinture, qui déclarèrent, à la suite de Courbet, importune « l'idée qui ne s'incarne pas dans un fait humain » de ratiociner sur l'œuvre de M. Henri Martin. Il est seulement demandé qu'on ne s'autorise pas, pour ces chicanes, d'un prétendu manquement à la tradition. Qu'a fait, peut-être à son insu, M. Henri Martin, peintre toulousain? Ceci seulement : il a repris, poursuivi, tenu à jour l'œuvre commencée en sa ville natale, voici cinq siècles, par les admirables artistes qui retracèrent la *Vision de saint Jean* sur les voûtes de la chapelle Saint-Antonin, au couvent des Jacobins.

A nouveau, l'art de France se révèle à nous, surnaturaliste durant le moyen âge et, dans la suite, on le saurait moins encore suspecter d'un attachement excessif au réel; c'est pourquoi les doctrinaires ont contesté sa valeur du XVIe jusqu'au XIXe siècle, attribuant cet amoindrissement au jeu des influences extérieures. L'instant n'est pas



Gazette des Beaux Arts

Imprimeries Lemercier Paris

VISION

Lithographie de M FANTIN-LATOUR d'après son tableau.

(Salon de 1895)

d'examiner si l'art gothique et celui de maintenant sont indemnes de tout emprunt au dehors et s'il n'y eut pas, à ces époques trop lointaines ou trop proches pour livrer leur secret, assimilation d'éléments, non plus italiens, mais quand même étrangers. Tout au plus rappellera-t-on, en passant, que l'originalité de notre école, à l'avis du mieux informé de ses historiens, M. Ph. de Chennevières, « est de digérer les principes les plus divers en demeurant constamment elle-même et en fondant *tout* dans un caractère à elle bien propre de noblesse, de clarté, d'élégance ». De là l'extraordinaire variété dont certains voudraient lui faire un grief, tandis qu'elle est tout à l'honneur du génie français. L'exemple de M. Fantin-Latour intervient utilement à l'appui de notre dire; son cas ne laisse pas que de mettre les théoriciens dans un embarras extrême; ils voudraient à la fois lui faire fête et le honnir, à cause de la diversité de son œuvre ; en conscience, tout s'accorde en elle à proclamer un peintre de vraie lignée française. Avec une douceur toute prudhonienne, le rayon lunaire effleure le corps souple de la *Nuit* qui vogue, lasse, ensommeillée sur le nuage qui fuit; dans le tableau des *Baigneuses*, l'ami de Manet se reconnaît à l'aisance des poses, à la fine transparence de l'enveloppe lumineuse; mais le style du paysage, son importance calculée à souhait pour la mise en valeur des figures, ne sont-ils pas pareils que dans telle scène mythologique du siècle passé? La nature semblait à Eugène Delacroix un dictionnaire que les pauvres d'esprit copient et où les imaginatifs trouvent une substance qu'ils accommodent au gré de leur conception; M. Fantin-Latour se range parmi ces « imaginatifs »; en ce temps de *photographisme* à outrance, il veut, il entend *composer*. Ce n'est pas à dire que l'exécution se trouve sacrifiée à l'idée, au sentiment; celui qui vécut dans l'admiration fervente et la fréquentation assidue des maîtres vénitiens, sait tirer des effets imprévus, tout particuliers, du grain de la toile, de la pierre, du pastel, et chaque jour se fortifie sa prédilection pour les éclats et les ruissellements, pour les diaprures étincelantes des nuances riches ou graves.

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

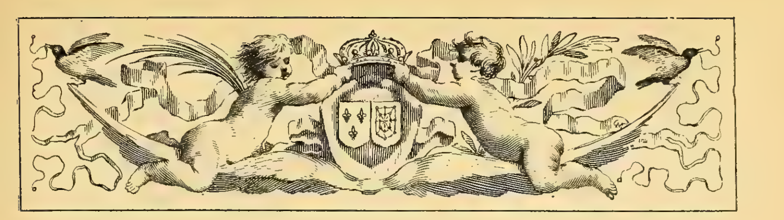
Cependant les affinités entre les divers arts ne suffiraient pas à expliquer de quelle façon il advint à M. Fantin-Latour de commenter par le pinceau ou par le crayon l'œuvre des Schumann et des Brahms, des Berlioz et des Wagner. Passionné de musique, le

désir l'a hanté de consacrer la gloire de ses maitres préférés par de saisissantes apothéoses (*Dernier thème de Schumann*, *A Berlioz*), puis de rivaliser avec la mélodie pour incorporer leurs créations, évoquer leurs mythes éplorés ou radieux; aujourd'hui il montre « l'extase infinie » de Didon s'abandonnant à Énée, le ravissement de Huon à l'apparition de Rezia. Cette scène d'*Oberon*, le catalogue la désigne sous le titre générique de *Vision*, et c'est vraiment l'éternelle amante, soudain entrevue, dans le sillage d'un éclair, par son chevalier ébloui; le lien avec le romantisme est évident, et par delà le XVIIIe siècle, vous reconnaitrez encore ce goût des ordonnances « amples et sensibles », en faveur sous le grand roi, tant il est patent que chaque œuvre ramène M. Fantin « au vrai sentier de notre école, à ces pures traditions de l'esprit français qui demandent à l'art, non la puérile imitation de l'apparence des corps, mais l'expression de la pensée ».

Désabusé sur les engouements de la mode, et en rébellion ouverte contre elle, fermé aux bruits du dehors afin de mieux entendre sa propre inspiration, M. Fantin-Latour donne, dans son isolement volontaire, l'exemple d'une hautaine indépendance d'attitude et de talent. On le voit, fort d'une originalité qui partout s'illustre et s'impose, aborder toutes les techniques, cultiver sans forfanterie tous les genres, l'intérieur et le plein air, le nu et la fleur, le portrait et l'allégorie, s'éprendre tour à tour de l'humble vérité et des mirages magnifiques du rêve. Il n'est guère arrivé de trouver ainsi réunis les dons contradictoires de l'analyse patiente et des envolées lyriques, de rencontrer un artiste d'esprit assez large, de sensibilité assez vive pour s'intéresser à l'œuvre de l'homme, non moins qu'à l'œuvre de Dieu, pour pénétrer la nature dans sa simple intimité et dire l'action des légendes, la passion mouvementée des drames. Tel paraît le partage de M. Fantin-Latour ; avec la belle indifférence d'un philosophe, avec le tranquille dédain de la louange ou du blâme, victorieusement il parcourt toutes les avenues de l'art, édifiant au jour le jour l'œuvre la plus une et la plus variée, œuvre d'observateur et de poète, qui participe de notre temps et tout ensemble le domine.

ROGER MARX.

(*La suite prochainement.*)



NATTIER

PEINTRE DE MESDAMES

FILLES DE LOUIS XV

Nattier a été pendant vingt ans le peintre favori de la maison de France. Il a reproduit, plusieurs fois et sous diverses formes, les traits du Roi, de la Reine, du Dauphin, de la Dauphine, des Enfants de France, de Mesdames, filles du Roi, sans parler des princesses du sang, Orléans, Condé, Conti, ni des personnes que la volonté de Louis XV liait irrégulièrement, mais étroitement, à la famille royale, comme Mme de Châteauroux et Mme de Pompadour. C'est à ce titre presque officiel que l'aimable peintre intéresse, plus que tout autre artiste de son temps, l'histoire de la cour de Versailles. Il tient, pour la même raison, une grande place dans le Musée historique qui conserve aujourd'hui, en originaux signés et datés ou en répliques originales, la série à peu près complète de ces portraits.

Je crois pouvoir affirmer, après examen d'un grand nombre de ces toiles, que Nattier paraît avoir réservé sa signature pour le tableau primitif, mais qu'il en a souvent exécuté lui-même des répliques. Marie Leczinska, par exemple, lui demandait deux copies de son célèbre portrait, « expressément recommandées par la Reine audit sieur Nattier pour être faites par lui-même ». Les mémoires de comptabilité fournis par l'artiste et les comptes des Bâtiments du Roi mentionnent ces précieux exemplaires qu'il est assez aisé de reconnaître. Les mêmes documents révèlent l'existence de copies officielles, commandées par le directeur général des Bâtiments à d'autres peintres, d'après les originaux de Nattier, et destinées à être offertes en don à

des personnes attachées au service des princes et des princesses, ou envoyées aux cours étrangères. Les principaux copistes que je note dans ces dossiers se nomment Prévost, Coqueret, de la Roche, Hellard, etc. Ces commandes, exécutées avec soin, expliquent la présence de tant de faux Nattier dans les collections particulières ou publiques. Ces œuvres gardent souvent de l'intérêt, mais ne présentent aucune des qualités qui font pardonner ses défauts au peintre, et qui sont des qualités de séduction par excellence, telles que la légèreté de la touche et la douceur de l'enveloppe.

Mesdames, filles de Louis XV, se sont trouvées singulièrement servies auprès de la postérité par le choix d'un artiste aussi ingénieux. Il les a peintes à tous les âges, sous tous les costumes et dans toutes les attitudes, éludant la laideur des unes sans trop sacrifier de la ressemblance, mettant en valeur, avec un art raffiné, les grâces des autres. N'est-ce pas, d'ailleurs, ce double effort qui lui a permis de créer avec la physionomie un peu effacée de leur mère, la reine Marie Leczinska, le chef-d'œuvre qui est à Versailles et qui est peut-être son chef-d'œuvre? Mesdames ont été reconnaissantes à leur peintre; elles se sont adressées à lui de préférence, tant qu'il a été en état de tenir un pinceau. Plus tard, on voit celles qui survivent poser devant Drouais, devant Heinsius, devant Mme Guiard. Les portraits de femmes âgées, par exemple, qu'a laissés cette dernière de Madame Adélaïde et de Madame Victoire, restent des œuvres d'art complètes et d'un haut intérêt; mais le charme des modèles a depuis longtemps disparu, et c'est Nattier seul qui nous assure, par son bienveillant témoignage, qu'il n'avait pas toujours manqué.

La confusion la plus grande règne jusqu'à présent dans les portraits de Mesdames, confondues non seulement entre elles, mais encore avec les autres princesses du sang. L'iconographie de la famille royale au XVIIIe siècle, encombrée par tant de charmantes figures, est fort loin d'être constituée. Le bon Soulié, dans le catalogue de Versailles qui a rendu d'ailleurs bien des services, n'a pas contribué à éclaircir ces ténèbres, car il a maintenu des attributions établies visiblement au hasard par les organisateurs du Musée. Résignons-nous à vérifier ces attributions dans leur ensemble, à l'aide de documents encore inédits et de quelques autres récemment publiés, à l'aide surtout de la comparaison directe des œuvres, que rien, en pareille matière, ne saurait remplacer.

Ce travail d'identification servira à un classement meilleur de nos collections historiques et pourra s'appliquer aussi aux répliques

et copies existantes. On excusera le caractère aride d'une discussion qui doit être dans toutes ses parties soumise au contrôle du lecteur. Elle ne saurait être moins sévère parce qu'elle s'applique à des œuvres d'art gracieuses entre toutes; ce n'est pas en respirant le parfum des fleurs qu'on arrive à les classer dans un herbier.

La première question qui se présente est en même temps la plus obscure. Où sont les premiers portraits exécutés par Nattier pour la famille royale? Quelles sont les œuvres qui lui ont assuré cette faveur exceptionnelle, qui devait se prolonger jusqu'à sa mort? Mme Tocqué fournit, avec l'autorité d'un témoin filial, les seuls renseignements qui aient été répétés depuis. Ce sont les portraits de Mlles de Nesle, peintes en 1740 « sous les allégories du Point du jour et du Silence », qui ont introduit à la Cour le peintre des élégances féminines. Il est piquant de constater que la future duchesse de Châteauroux et sa sœur ont donné à Marie Leczinska l'idée de confier au peintre le soin de reproduire les traits de ses filles. Elle fut, en effet, dit Mme Tocqué, « si frappée de leur parfaite ressemblance, qu'elle ordonna sur-le-champ à M. Nattier de commencer le portrait de Madame Henriette. Il peignit cette princesse faisant une couronne de fleurs, figure entière. Ce tableau est sur la cheminée du Cabinet de la Reine. Il fit ensuite pour le Roi les portraits de Mesdames Henriette et Adélaïde, lesquels furent placés à Choisy, dans la chambre à coucher du Roi [1] ».

Dans le charmant article, où Paul Mantz a si bien marqué, après MM. de Goncourt, la place de Nattier dans l'art du XVIIIe siècle, ce passage écrit par la fille du peintre est passé sous silence et la question des premiers portraits des filles de Louis XV est embrouillée de manière à devenir inextricable : « La première, dit-il, qui apparaît dans l'œuvre de Nattier, c'est Madame Adélaïde, en *Diane*, portrait exposé au Salon de 1745... Après Adélaïde, vint le tour de sa sœur jumelle, Madame Henriette, qui est... à Versailles. Elle est assise dans un parc et porte un manteau fleurdelisé, tableau signé *Nattier pinxit 1751* [2]. Nous croyons que c'est un des *Quatre éléments* qui parurent au Salon de 1751... » Il y a, dans les lignes qui précèdent, comme on va le voir, bien des affirmations hasardeuses. On ne s'étonnera pas moins de celles qui suivent : « Nous n'avons pas à

1. *Mémoires inédits sur les membres de l'Académie royale*, II, 357.

2. Mantz vise le n° 2179 du catalogue. J'établirai, dans un deuxième article, que c'est Marie-Josèphe de Saxe.

rechercher les portraits des filles de Louis XV qui étaient à Choisy et dont Palissot parle comme décorant la chambre du Roi; on y voyait Adélaïde en *Diane* et Henriette en *Flore;* il paraît prouvé aujourd'hui que ces portraits ont péri. D'ailleurs, il nous en reste assez pour nous embarrasser. Déterminer et étiqueter tous ceux qui nous restent, c'est déjà une entreprise colossale et nous nous refusons à en essayer le catalogue interminable [1]. » Rien ne prouve que les portraits de Choisy aient péri; ils existent au contraire, mais sous d'autres noms.

Ce n'est pas Madame Adélaïde qui fut peinte d'abord par Nattier, c'est Madame Henriette. Le renseignement de Mme Tocqué est corroboré par le document publié par M. Bernard Prost [2], qui nous donne en même temps la date des premiers travaux de Nattier pour la famille royale, les autres restant sans date dans ce « Mémoire des portraits que le Sr Nattier, peintre de l'Académie roialle, a fait pour la Cour, ordonnés par le Roy, la Reine, Monsieur le Dauphin, Madame la Dauphine et messieurs les directeurs des Bâtimens, depuis l'année 1742 jusques en l'année 1759... » Il faut relire le texte relatif à ces mystérieux portraits : « 1° Un tableau représentant Madame Henriette en *Flore*, qui est sur la cheminée de la Reine à Versailles, 1800 livres. 2° Une copie dudit tableau pour Choisy, 1200 livres. 3° Le portrait de Madame Adélaïde en *Diane*, fait pour la chambre du Roy, à Choisy, 1500 livres. 6° Deux copies de deux portraits de Mesdames qui sont à Choisy, lesquelles copies ont été envoyées en Espagne à Madame Infante, 2400 livres. » Les renseignements que le lecteur a sous les yeux jusqu'à présent me semblent établir : 1° que les portraits de Choisy (Madame Henriette en *Flore*, Madame Adélaïde en *Diane*) se faisaient pendant; 2° que le portrait de Madame Henriette à Choisy était une réplique du tableau du Cabinet de la Reine, à Versailles ; 3° que ce premier portrait tout au moins, dont M. Prost avoue ne connaître « ni original, ni copie, ni gravure », avait été peint en 1742.

Il y a au Musée de Versailles, sous le n° 3818, un tableau bien connu de Nattier, autrefois de forme chantournée, représentant une jeune femme couchée au bord d'un ruisseau et tressant une couronne de fleurs; dans le paysage est un vieux château. Ce tableau, un des plus beaux portraits de Versailles, signé *Nattier pinxit 1742*,

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., XII, 104.
2. *Ibid.*, XI, 436.



Nattier, pinx. (1742) — Héliog. Braun Clément et Cie

MADAME HENRIETTE DE FRANCE EN FLORE

(Musée de Versailles)

Beaux Arts — Imp. A. Clément, Paris

représenterait, selon le catalogue Soulié, Louise-Henriette de Bourbon-Conti, duchesse d'Orléans[1]. Pour écarter dès l'abord cette attribution, il suffit de songer au portrait de la duchesse d'Orléans, en *Hébé*, que possède, à Chantilly, son illustre descendant, et qui s'y présente avec des garanties d'authenticité indiscutables[2]. Un mémoire, émanant de Nattier lui-même, nous fait connaître, d'ailleurs, la véritable personne représentée en cette champêtre figure :

Mémoire d'un tableau fait par Nattier pour l'appartement de la Reyne à Versailles, pendant l'année 1742, suivant les ordres de M. Orry, ministre d'État, contrôleur général des finances, directeur et ordonnateur général des Bâtiments du Roy.

Ledit tableau est de cinq pieds deux pouces de long sur quatre pieds de hauteur, représentant une jeune personne couchée sur l'herbe au bord d'un ruisseau, s'amusant à faire une couronne de fleurs, sur un fond de paysage riche. La teste faitte d'après Madame suivant les ordres de la Reyne.

Pour ce la somme de 3000 livres. *Arresté à 1800 livres*[3].

Tout concorde ici avec notre tableau de Versailles : la date, les dimensions de la toile[4], le prix qui lui a été attribué. Quant au nom de *Madame* tout court, qui a été porté successivement par plusieurs filles de Louis XV, il appartenait bien, en 1742, à la seconde, Madame Henriette, née en 1727 et âgée alors de quinze ans. De fait, la ressemblance est aisée à constater entre ce tout jeune visage et celui de la figure du *Feu*, gravé par Tardieu d'après Nattier, sans parler du grand tableau postérieur avec la basse de viole. Dans le portrait de la très jeune princesse, légèrement vieillie comme il convenait, la mythologie, dont Nattier devait abuser si souvent, se trouve discrètement admise; l'œuvre est enveloppée d'une caresse printanière; on comprend aisément qu'elle ait plu et commencé la fortune du peintre auprès de la famille royale.

1. Ce portrait, que reproduit notre planche hors texte, a été fort mal gravé dans l'*Histoire des peintres* de Ch. Blanc, comme celui de la duchesse d'Orléans. On l'a placé récemment sur un chevalet dans la chambre à coucher de Louis XV.

2. Ce tableau a été gravé par F. Hubert, dans une planche dont l'original n'est point à Versailles, comme on l'a dit, mais à Chantilly. Je crois que la petite gravure de Desrochers, qui représente aussi la duchesse d'Orléans, s'est inspirée du même Nattier. Le portrait de Versailles, n° 4463, me paraît représenter sans conteste la même princesse, sans cesse confondue avec les filles de Louis XV.

3. Archives nationales, O[1]1774. Le paiement a eu lieu par premier acompte le 9 mai 1742, complété le 23 janvier 1743 (O[1]2242).

4. Le mémoire de Nattier indiquerait une toile de 1m,30 de hauteur sur 1m,67 de largeur.

Nous avons la *Flore*, cherchons la *Diane*. Cette *Diane* du Salon de 1745, qui devait faire pendant à Choisy à la première réplique de la *Flore*, n'est pas difficile à trouver. C'est celle qui existe à Versailles, dans la chambre de Louis XV, placée sur un chevalet et faisant pendant au portrait de Madame Henriette. Une jeune femme est assise sous un rocher, tenant un arc de la main gauche et prenant de la droite une flèche dans un carquois; elle est ceinte d'une peau de bête et porte dans ses cheveux le léger croissant qui indique sa divinité. Cette Diane, n° 3805, a été exposée jusqu'ici sous le nom de Madame Victoire « en nymphe chasseresse »; à présent qu'on sait que ce ne peut être que Madame Adélaïde, on s'étonne de n'avoir pas noté plus tôt l'étonnante ressemblance qu'elle offre avec les deux portraits déjà connus de cette princesse plus âgée, qui sont à Versailles et au Louvre [1].

Ce tableau dont la composition fait un digne pendant de la *Flore*, mais dont la touche est cependant moins légère, n'est pas signé. Ce serait donc, suivant le principe que nous avons signalé, une réplique du premier tableau exécuté par Nattier et qui resterait à trouver. Le peintre a d'ailleurs répété plus d'une fois ces deux tableaux : En 1745, les comptes mentionnent les premières copies [2]; en 1746, d'autres copies sont exécutées pour être envoyées en Espagne à Madame Infante, la sœur aînée des princesses, et elles sont faites d'après les originaux de Choisy [3]. Il y a deux répliques dans la magnifique collection de Ferrières, qui offrent un intérêt considérable de variante, mais seulement dans le costume. La chemisette portée par les deux princesses est sensiblement plus large, avec une bordure

1. Un mémoire inédit de Nattier, pour ses travaux de 1745, décrit ce tableau : « Avoir peint Madame Adélaïde sous la figure de Diane dans les bois, tenant un arc et des flèches, le fond du tableau est une forêt, à travers laquelle on découvre une belle campagne. Le tableau est de même grandeur que celui de Madame et sont tous deux placés dans la chambre du Roy à Choisy. 1500 livres. » Le même mémoire porte une « copie chantournée de la *Flore*, pour 400 livres », et le buste du Roi « peint en cuirasse » pour 1500 livres, avec deux copies pour 600 livres (Arch. nat., $O^1$1797).

2. « Au sieur Nattier, parfait payement de 4,600 livres, pour les tableaux, portraits du Roy et de Mesdames de France, avec copies d'iceux qu'il a faits pour le service de S. M. en 1745. » (Arch. nat., $O^1$2245, fol. 285).

3. Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, XI, 437, et le mémoire de Nattier de 1746. C'est à Madame Infante « en Espagne », qu'est envoyée la réplique du portrait de son frère le Dauphin, marqué dans le mémoire récapitulatif de Nattier comme envoyé « en Pologne »; ce lapsus est corrigé dans son mémoire inédit de 1748. Les tableaux ne sont pas au Prado.

coquillée; pour Madame Henriette notamment, elle couvre non seulement la naissance du sein, mais encore une partie de l'épaule; le lien qui la resserre va même passer derrière le cou. Il y a eu là visiblement une intention de décence. Faudrait-il y voir des exemplaires de Marie Leczinska, qui aurait préféré posséder et exposer chez elle l'image de ses filles moins mythologiquement dévêtues?



MADAME ADELAÏDE DE FRANCE EN DIANE, PAR NATTIER.

(Musée de Versailles.)

(Cliché Braun et Cie.)

Ce n'est guère à supposer, la *Flore* datée, de Versailles, étant bien le premier tableau fait pour la Reine. Seraient-ce au contraire les répétitions faites par Nattier pour l'Espagne, et modifiées par suite de préoccupations morales analogues? La question mérite d'être posée et ne peut qu'augmenter l'intérêt des tableaux de Ferrières[1].

1. Les dessins originaux de la *Flore* et de la *Diane*, avec le nom des princesses, ont figuré en 1784, à la vente du vicomte de Vaudreuil. Une réplique d'ailleurs très intéressante de la *Flore* est le n° 4157 de Versailles, où manque à gauche la plante de pavot de l'original; elle est nommée au catalogue Madame Sophie.

Les portraits qui se placent chronologiquement après la *Flore* et la *Diane* sont ceux des trois plus jeunes filles de Louis XV, que Nattier fit à l'abbaye de Fontevrault, où ces princesses étaient élevées. Ils furent commencés en septembre 1747 et livrés en mars 1748, selon le mémoire du peintre : « Pour avoir fait sur toile de deux piés et demi de haut sur deux piés de large, les trois portraits de Mesdames de France qui étoient à Fontevraux, habillées en habit de cour, avec des mains, dans différentes attitudes... 4500 livres [1] ».

De ces trois portraits un est indiqué au catalogue de Versailles, celui de Madame Sophie soulevant son voile de la main droite, signé *Nattier pinxit 1748* [2]; un second également daté, celui de Madame Louise tenant des fleurs, a été tout récemment reconnu et remis en honneur [3]. Ces portraits de Fontevrault ont une petite histoire. Le Roi les avait commandés pour faire une surprise à la Reine; on cacha à Marie Leczinska le voyage de l'artiste, et lorsqu'elle reçut les portraits ce fut une double joie pour cette mère loin de laquelle ces enfants avaient grandi. Elle en écrivit à la duchesse de Luynes, ajoutant : « Les deux aînées sont belles réellement, mais je n'ai jamais rien vu de si agréable que la petite; elle a la physionomie attendrissante et très éloignée de la tristesse; je n'en ai pas vu une si singulière; elle est touchante, douce et spirituelle [4] ». Ces lignes méritaient d'être relues, car rien ne rend mieux le charme pénétrant du portrait de Madame Louise enfant que ce sentiment si délicatement, si maternellement exprimé.

Il est un troisième tableau, signé également de Nattier et daté de 1748, dont les proportions sont semblables aux deux autres, et qui leur fait trop exactement pendant pour qu'on ne songe pas à y chercher Madame Victoire. La jeune fille qu'il représente de face, rete-

1. Arch. nat., $O^1$1932. Nattier demande en plus « pour frais de voyage aller et venir à Fontevraux en chaise de poste et séjour, 600 livres ».

2. N° 4458. Le visage doit être rapproché de celui de la vestale, n° 4392. Cette dernière toile est mise sous le nom de Nattier et passe pour représenter la princesse de Conti; ce n'est qu'une imitation de Nattier, mais une reproduction fidèle de la tête de Madame Sophie dans le portrait de 1748.

3. N° 4428. Le portrait est aujourd'hui ovale et a figuré dans un cadre carré. Il est exposé dans la chambre de Louis XV. Le portrait n° 4442, indiqué, comme l'était celui-ci, « Princesse inconnue », en est une imitation, dans laquelle Madame Louise, au lieu d'un petit bouquet, tient des deux mains une guirlande de fleurs devant sa robe de cour.

4. Luynes, *Mémoires*, VIII, 308.

nant de la main gauche une écharpe jaune, pourrait avoir un peu plus de quinze ans, âge de la princesse en 1748; mais on constate chez Nattier une continuelle tendance à vieillir ses modèles très jeunes, comme à rajeunir ses modèles âgés. En tout cas, le nom que porte le catalogue, celui de la duchesse d'Orléans, est insoutenable,



MADAME LOUISE DE FRANCE, PAR NATTIER.

(Musée de Versailles.)

(Cliché Braun et Cie.)

et toutes les vraisemblances sont pour Madame Victoire. Il n'y a à Versailles que des portraits de beaucoup postérieurs de cette princesse, qui resta belle assez longtemps, mais dont tout le charme de jeunesse serait seulement conservé dans le portrait de 1748. Une lettre du duc de Gesvres la montre, à cette époque, au moment de son retour

à la Cour, avec « une agréable figure, un beau teint de brune, les yeux assez grands et fort beaux, une forme de visage à peu près comme Madame Henriette [1] ». Ces indications concordent avec notre portrait, qui ne s'écarte d'ailleurs par aucun trait essentiel des autres portraits de Madame Victoire, et rappelle au contraire de fort près celui de Nattier qui la représente personnifiant l'*Eau* et qu'on connaît par la bonne gravure de R. Gaillard.

Madame Victoire a été peinte une troisième fois par J. M. Nattier, aux frais des Bâtiments du Roi [2]. On se complaît à la reconnaître, un peu gratuitement sans doute, dans diverses collections où l'on aime volontiers les noms accompagnés d'une réputation de beauté. Celle de Versailles ne faisait pas exception et offrait de Madame Victoire deux portraits de Nattier, dont l'un vient d'être, et dont l'autre sera plus loin retiré à cette princesse. Si notre hypothèse est exacte pour le tableau de 1748, sa renommée de beauté n'y aura point perdu, tout au contraire. L'identification sera valable en outre pour une *Hébé*, médiocrement peinte, sauf la tête qui vient sans doute de l'atelier de Nattier, et qui rappelle, bien qu'en attitude différente, la duchesse d'Orléans de Chantilly, avec l'aigle, l'aiguière et la coupe [3]. Le peintre, qui avait déjà déifié les deux sœurs aînées, ne pouvait mieux choisir que Madame Victoire, dans la famille royale, pour personnifier la triomphante jeunesse.

L'existence de copies nombreuses des portraits de Madame Vic toire et de ses sœurs est, d'ailleurs, bien attestée par nos documents. Sans aborder une question qui mériterait d'être traitée, je crois pouvoir choisir quelques pièces qui suffiront à montrer à l'œuvre l'atelier de peinture qui fonctionnait à Versailles dans le service du garde des tableaux du cabinet du Roi, pour l'usage de la famille royale. La première est une lettre adressée au premier peintre du Roi, Coypel, par M. de Vandières; la seconde, une lettre que

1. Ed. de Barthélemy, *Mesdames de France*, p. 37. Cet aimable livre contient, sans classement ni hésitation, l'inutile liste des trente-six portraits de Mesdames catalogués à Versailles.

2. *Gazette*, XI, 439. Le tableau devait la représenter en habit de cour; mais le document n'atteste que l'achèvement de la tête, qui a pu servir aussi à un tableau allégorique. Une autre pièce dit que ce portrait, commencé en 1749, était « en habit de cour jusqu'aux genoux » (Arch. nat., O[1]1932). Était-ce celui dont Blesse a si médiocrement gravé le buste ?

3. De là même vient, je crois, la confusion établie entre les personnes représentées dans l'*Hébé* de Chantilly et ce n° 3817 de Versailles.



Nattier pinx. Cliché Braun et Cie

MADAME HENRIETTE DE FRANCE, JOUANT DE LA BASSE DE VIOLE

(Musée de Versailles)

Gazette des Beaux-Arts. Imp. Draeger et Lesieur.

celui-ci reçoit, devenu marquis de Marigny, du garde des tableaux, Portail :

Versailles, 9 décembre 1751.

Madame Henriette, Madame Adélaïde et Madame Victoire, Monsieur, veulent des copies de leurs portraits, d'après l'original de M. Natier. Vous aurez agréable de donner des ordres de ma part à M. Natier d'envoyer à Versailles les originaux aussitôt que vous aurez reçu ma lettre. Il vous dira peut-être que les vêtements ne sont pas finis. N'importe, comme Mesdames de France les veulent en buste, il n'y a qu'à faire venir les originaux dans l'état où ils sont[1]. J'ai donné mes ordres à M. Portail de faire travailler à ces copies dès le moment qu'il les aura reçues.

VANDIÈRES[2].

Versailles, 10 mai 1755.

J'ai fait encaisser comme vous me l'ordonnez les trois portraits de Madame Victoire que j'adresse à Madame l'abbesse de Fontrevro. Je compte qu'ils partiront pour leur destination vers le milieu de la prochaine semaine. Les deux portraits de Madame Louise seront finis pour ce temps... A l'égard du buste que vous désirez qui soit fait d'après le grand portrait de Madame Adélaïde, je ne connais que celui du sieur Natier, qui est dessus une porte des appartements de Choisy. Vous aurez, s'il vous plaît, agréable d'ordonner au sieur Bailly de me l'envoyer à Versailles[3].

Une lettre du peintre Jeaurat, tout en renseignant sur un portrait du Dauphin à Fontenoy, qui est à rechercher, ajoute quelques traits à ceux qui précédent; on y voit que les peintres du cabinet travaillaient parfois sur de simples têtes de Nattier, ce qui peut expliquer la faiblesse relative du reste du portrait dans plus d'une copie que nous possédons :

Versailles, ce 5 juin 1761.

Monsieur et cher amy, Il me paroit que votre objet actuel est de sçavoir combien il reste de têtes commencées au cabinet. Comme cet ouvrage n'est point de mon bail, je viens de m'en informer à tous nos messieurs qui viennent de m'assurer qu'il n'y en a aucune. M. Nattier a probablement toutes ces têtes chés luy. Je crois seulement que le grand portrait de Mme Adélaïde en habit bleu que vous avés vu au salon dernier est du nombre, ainsy que celui de Mme Infante en habit de chasse;

1. Le prochain article indiquera de quels originaux il peut être question.

2. Archives nationales, O[1]1908. Je dois connaissance de ces cartons et des suivants à l'obligeance exquise de M. Fernand Engerand, qui y a fait ses heureuses recherches intéressant les commandes royales.

3. Archives nationales, O[1]1934 B.

ils sont icy tous deux. M. de la Roche, beau-père de M. Nattier, me dit dans le moment qu'il les croit absolument chès luy et qu'il les y a vu ; c'est pourquoi je vous conseille de voir M. Nattier pour cela. Quant au portrait de M. le Dauphin, il en a fait deux ; le premier a été représenté en cuirasse et a été perdu dans le temps, de façon qu'on a jamais pu le retrouver malgré toutes les recherches qu'on en a fait, le second qui n'a été que commencé a eu le même sort, tous les deux ont disparu... [1].

Mesdames Sophie et Louise, qui demeurèrent à Fontevrault jusqu'en 1750, sont connues à cette époque sous le nom de *Mesdames cadettes*. Leur iconographie n'intéresse plus Nattier, qui ne les a peintes qu'une fois. Si je reprends ici leur nom, c'est pour proposer de rectifier l'attribution à ce maître de leurs grands portraits en pied de Versailles, qui me semblent tout simplement d'excellentes copies de tableaux de Drouais [2]. Drouais le fils fut, d'ailleurs, à partir de 1763, le peintre de Mesdames cadettes, comme Nattier avait été celui de Mesdames aînées. Il les a même peintes un jour, comme son devancier, de façon mythologique, déesses ou muses assises sur des nuages [3], mais sans parvenir à intéresser le regard à ces princesses, dont tout le charme s'était évanoui avec l'enfance. Là encore, avec les deux sœurs laides, le « peintre des grâces » avait cueilli l'unique fleur.

PIERRE DE NOLHAC.

(*La suite prochainement.*)

1. Archives nationales, O¹1932. Notons qu'une copie du portrait du Dauphin fut envoyée en Espagne à Madame Infante, en 1748. Une autre au moins fut faite par Prévost, en 1751 (O¹1934 A).

2. Nos 3809 et 3813. Une prétendue Sophie, attribuée à Drouais, n° 3811, est une Victoire.

3. Je fais allusion à un tableau dont Versailles ne possède, il est vrai, qu'une ancienne copie, n° 4459. Ce n'est pas Adélaïde, qui déroule un papier entre les deux plus jeunes sœurs, c'est Victoire. J'épargne au lecteur mes documents sur Drouais.



LA

PALLAS DE SANDRO BOTTICELLI

Dans les premiers jours de mars, l'attention des lecteurs du journal florentin *La Nazione*[1] était attirée par un article dont l'auteur n'était rien moins que M. Enrico Ridolfi, le directeur des Offices, et annonçant que la *Pallas* de Botticelli, décrite par Vasari et cataloguée dans l'inventaire des biens des Médicis, venait d'être retrouvée. Un vieil habitant de Florence, M. William Spence, avait été demandé par le duc d'Aoste : pendant qu'il attendait dans une antichambre du palais Pitti, il remarqua dans un coin obscur un tableau qui lui parut d'allure singulièrement *botticellienne*. Sans plus tarder, il fit part de ses impressions à M. Ridolfi. Le résultat de leur conversation fut le transport du tableau aux Offices, où il est aujourd'hui exposé dans les nouvelles salles et où, grâces en soient rendues à M. Ridolfi, les amateurs peuvent tout à leur aise s'en délecter les yeux.

Et c'est vraiment une délectation. Dans une grasse prairie,

1. Année XXXVII, n° 61.

derrière laquelle on aperçoit une falaise grise qui encadre les eaux tranquilles d'un petit golfe, et au delà de verts coteaux, se dresse une déesse armée d'une hallebarde et d'un bouclier. Sa chevelure est enguirlandée de rameaux d'olivier et l'olivier aussi s'enroule autour de son corsage et de sa poitrine. Elle marche d'un pas agile et ferme, tenant par les cheveux un centaure. Ce centaure n'est pas d'un type ordinaire; c'est plutôt un Chiron qu'un Nessus. Sa tête est de celles que les primitifs de l'école d'Alexandrie affectionnaient pour leurs philosophes; son sourcil puissant est contracté par la douleur et un regard suppliant part de son œil clair. Sa main droite repose inerte sur son arc, tandis que la gauche, les doigts crispés, est relevée au-dessus de la tête. Singulière conception, si singulière que l'intérêt artistique de l'œuvre se double de curiosité. Nous devinons un sens allégorique qui ne tarde pas à se faire jour.

Depuis Dante, le centaure a toujours symbolisé la discorde, la rage, la passion indomptée. On ne peut douter que, dans l'allégorie de Botticelli, il ne présente un sens analogue. La déesse qui le maintient doit donc représenter tout ce qui est opposé au désordre et à la passion. Le peintre a du reste précisé sa pensée. La hallebarde et le bouclier sont les signes de la force; des rameaux d'olivier, celui de la paix, et ces deux symboles réunis, la paix et la force, ne peuvent guère s'appliquer à autre chose qu'à un bon gouvernement. Mais l'artiste va plus loin et nous explique quel est le bon gouvernement qui fait échec au désordre et dompte l'anarchie. L'onduleuse et souple robe blanche de la déesse est partout semée d'anneaux, entrelacés par trois, par quatre et par cinq; un gros saphir brille entre ses seins; à travers ces anneaux serpentent les branches d'olivier. La plupart de ces anneaux sont ornés d'un diamant. Or on sait que le diamant et l'anneau, ce dernier surtout, sont les emblèmes bien connus des Médicis. La déesse qui les porte si ostensiblement ne peut donc être que le bon gouvernement des Médicis, et le tableau représenterait la sagesse des Médicis triomphant des discordes et de la guerre civile. Cette interprétation admise, il n'y a qu'une période au cours de laquelle Botticelli ait pu peindre ce chef-d'œuvre, c'est peu de temps après que les Médicis eurent triomphé de la conspiration des Pazzi [1] et de toutes ses conséquences. M. Ridolfi, qui arrive à cette conclusion sur le sens de cette peinture, va jusqu'à supposer que le petit navire

1. Le choix du centaure comme symbole de la fureur et de la folie est ici plus à sa place que dans tout autre cas, *pazzi* signifiant en italien, fous, enragés.

qu'on aperçoit au fond de la baie fait allusion à la galère envoyée par Ferrante à Livourne pour mener Laurent de Médicis à Naples. Ce nouveau Botticelli semble donc avoir été à l'origine une allégorie politique, assez pareille, en somme, à ce que nous pouvons voir chaque semaine dans quelque journal illustré et ne différant de ces compositions que par ses qualités d'art.

En quoi consiste cette différence de qualité? En ceci surtout que, tout en manifestant sa pensée assez clairement pour que, après quatre siècles, il suffise d'un coup d'œil pour la comprendre, l'artiste n'a pas sacrifié la plus petite parcelle de son style aux exigences de son sujet. Au contraire, plus le thème était ingrat, plus il s'en est heureusement inspiré. De cet olivier qui n'est qu'un symbole, de ces anneaux qui, pis encore, ne sont qu'une marque de commerce, le peintre a tiré autant d'éléments de beauté. Ils sont une partie si essentielle que, sans cette parure de feuillage, la déesse paraîtrait nue et perdrait la moitié de son charme fascinateur; que, sans les anneaux, sa robe présenterait l'apparence désolée d'une paroi dépouillée de ses tentures. L'artiste, en symbolisant dans le centaure l'ennemi de ses puissants patrons, ne s'abaisse pas à le rendre hideux et vil. C'est dans sa figure, en effet, qu'il a déployé ses dons les plus personnels. Un critique fantaisiste pourrait même le soupçonner presque d'une secrète sympathie pour la cause vaincue des Pazzi, tant la puissante et noble tête du centaure excite notre compassion. Il ne faut voir là cependant que le résultat fortuit d'une exigence artistique. A cette pure allégorie il a tenu à donner sa plus haute signification plastique. Il a donc construit le torse et les flancs de telle façon que chaque ligne, chaque dépression, chaque relief nous causent une sensation si vive que nous croyons pour ainsi dire les toucher du bout des doigts. La figure nous donne d'une façon plus sensible encore l'impression de la réalité. Chez Botticelli même, qui possède à un si haut degré cette qualité, il serait difficile de trouver un ensemble de lignes qui concourent si heureusement à la structure osseuse du front, du nez et des joues. Quant aux cheveux du centaure, ils n'ont cette apparence dans aucune des autres œuvres du peintre. Imaginez la fluidité d'une langue de flammes et prêtez-lui une plasticité qui vous permettrait de la modeler à votre gré : vous comprendrez la sensation qu'on éprouve à la vue de cette chevelure. Nous savons tous à quel point le caractère d'un visage est déterminé par les cheveux qui l'encadrent. Les gens du métier savent également dans quelle mesure l'aspect général d'une tête est subordonné à la

nécessité d'en rendre la structure osseuse au moyen de simples lignes. N'ayant pas en main les documents qui nous permettraient d'établir à quelles nécessités l'artiste a obéi en donnant à son centaure le caractère que nous lui voyons, nous ajouterons seulement une remarque : jamais il n'arriva à un artiste de la grande période d'inventer un type pour un but spécial. Quel que dût être le rôle de ce type, il le prenait dans son répertoire courant. Or, le répertoire de Botticelli dans son âge mûr semble avoir été assez restreint. C'est ainsi que l'on voit un type qu'il a utilisé pour Dieu le Père, pour Moïse, saint Augustin ou saint Joseph lui servir maintenant à personnifier un centaure. Il a concentré tous ses efforts sur cette figure et lui a donné ce qu'il a pu de force et de beauté, comprenant d'instinct le danger qu'elle courait d'être négligée comme un pur symbole.

Laissons là le centaure. La déesse ne courait pas le même risque. L'œil ne devait pas être tenté de se détourner d'une figure de femme dans la force de sa jeunesse, dans la plénitude de sa vitalité, et dont la beauté devait être — avant que les repeints n'en eussent épaissi le délicat modelé — encore plus saisissante qu'elle ne nous paraît. Toutefois, elle n'a pas été inventée pour l'occasion présente et ce n'est qu'une version, légèrement modifiée, d'un type qui hanta l'artiste pendant les années les plus fécondes de sa carrière.

La différence entre le tableau qui nous occupe et d'autres allégories politiques est que les dernières, une fois l'allusion comprise, demeurent sans intérêt, tandis que la composition de Boticelli, en dehors de l'élément historique, reste une grande œuvre d'art. Débarrassée de son éphémère intérêt, la composition, par la puissante concision de ses lignes, par la sobre grandeur de son ordonnance, par le rythme de son mouvement, par sa discrète et subtile couleur, qui semble moins l'expression de la réalité que la traduction d'un état d'âme, exerce sur nous un charme que seule peut renouveler la vue des autres chefs-d'œuvre de Botticelli, le *Printemps*, la *Naissance de Vénus*, ou les fresques de la villa Lemmi.

Dans l'article où la découverte ou au moins la résurrection du tableau de Botticelli est annoncée, M. Ridolfi regarde comme acquis que cette *Pallas* est celle qui est décrite par Vasari, probablement aussi celle qui figure dans l'inventaire des biens des Médicis. J'ai le regret de ne pouvoir me ranger à cette opinion. Sans doute, aux yeux des archéologues et des archivistes, l'intérêt de ce chef-d'œuvre s'augmenterait beaucoup s'il possédait le *pedigree* (certificat d'origine) que Vasari — et Vasari seul — peut le lui donner. Par malheur, Vasari

parle clairement d'une Pallas, debout sur un emblème formé de tisons enflammés. Or, il est certain que cette description ne peut s'appliquer au tableau dont il s'agit. Vasari, je le reconnais, n'est pas toujours très précis dans ses descriptions ; mais tout d'abord ce défaut de précision est surtout sensible pour les objets dont il était éloigné; en second lieu, il n'y a pas ici insuffisance, mais différence de description. Vasari ne peut avoir été négligent au point d'avoir à la fois inventé un emblème étrangement fantaisiste et omis une figure aussi importante que le centaure, et sa description ne peut s'appliquer qu'à une figure isolée. Je ne vois pas non plus la force de l'argument de M. Ridolfi alléguant que la Pallas de Vasari est de grandeur naturelle. Si celle-ci est, ainsi qu'il est probable, celle dont il est fait mention quelque cinquante années plus tôt, comme se trouvant dans la chambre à coucher de Pierre de Médicis, il s'agirait d'une toile mesurant quatre brasses de hauteur sur deux de large, c'est-à-dire deux fois plus haute que large. Les proportions de notre Botticelli sont très différentes, car il mesure $2^{m},06$ de haut sur $1^{m},45$ de large. De plus, la Pallas qui ornait la chambre de Pierre de Médicis tenait à la main une flèche, tandis que notre déesse tient un objet très différent, une hallebarde. Enfin les efforts réunis de MM. Müntz, Warburg et Ulmann pour nous restituer la Pallas, efforts qui concordent dans leurs données essentielles, nous donnent une idée approximative de ce que ce tableau a pu être, et évoquent en nous une image qui ne peut s'identifier avec la figure de femme du nouveau Botticelli.

Faute d'un certificat d'origine, il est possible que quelques auteurs hésitent à accepter le nouveau tableau comme une œuvre authentique de Botticelli. La majorité des connaisseurs ne s'en préoccupera pas autrement. Pour eux, les particularités d'exécution ne sont pas moins caractéristiques que le style, et ces particularités sont, on le sait, ce qui est le plus facile à percevoir et révèle le mieux un artiste. Signalons donc une ou deux de ces particularités. La main gauche de la déesse, avec son dos ridé et ses doigts raidis, est bien la même que celle de Dieu le Père dans le *Couronnement de la Vierge* de l'Académie de Florence. La main droite, si maladroite, si inerte, semble copiée sur celle de l'Évangéliste du tableau d'autel de Berlin. Le manteau vert de la déesse qui, au premier abord, ne paraît pas avoir les qualités habituelles aux draperies du peintre (apparence qui est due en partie à l'encrassement et à la mauvaise qualité du vernis), rappelle singulièrement, par la nature de ses plis, le manteau du jeune homme dans le *Printemps*.

Le paysage, enfin, ressemble par certains traits à trois paysages de Botticelli bien authentiques: ceux de la *Tentation du Christ* (de la chapelle Sixtine), du *Couronnement de la Vierge* et de la *Naissance de Vénus*.

L'authenticité de la nouvelle œuvre étant hors de doute et sa date pouvant être déterminée, elle nous servira de point de départ pour étudier le maître. Tout d'abord elle confirme l'attribution de la *Fortezza*, car dans cette figure on remarque la même forme de poitrine que dans notre Pallas, et certains tons d'un bleu saphir qui ne reparaissent que dans le tableau retrouvé. La date de cette dernière œuvre pouvant être fixée aux environs de 1480, nous arrivons, par comparaison, à dater avec plus de précision quelques-uns des autres morceaux du maître dont la parenté avec la Pallas est évidente. Il y a à peine trace, dans le nouveau tableau, de l'influence des Pollaiuoli; Botticelli, quand il l'a peint, devait donc en être presque complètement émancipé. Examinons maintenant le *Printemps*: la figure du jeune homme, et même les types et les attitudes des Grâces révèlent encore l'influence des Pollaiuoli à un degré qui n'aurait besoin que d'être poussé un peu plus loin pour gâter l'harmonie et la suprême eurythmie de ce chef-d'œuvre souverain. On peut en conclure que Botticelli a exécuté sa plus belle œuvre antérieurement à celle qui nous occupe, et, comme d'autre part le *Printemps* fut également peint pour les Médicis et qu'il est probable qu'il ne l'a pas fait immédiatement après la tragédie de Pâques (1478), on peut conclure avec vraisemblance que la *Primavera* ne remonte pas au delà du printemps de 1478.

Comparé à la *Naissance de Vénus*, le nouveau Botticelli présente avec ce tableau non seulement des similitudes dans les formes, mais encore dans le sentiment artistique. Les deux peintures sont également vides de tendance naturaliste et trahissent, à mon sens, l'influence des Pollaiuoli, ou comme le pensent d'autres, de Verrocchio. Mais il y a deux raisons au moins de supposer que la *Naissance de Vénus* est la seconde en date. La Pallas de notre tableau a encore, dans la hanche, cette ligne courbe qui dépare un peu la beauté des figures de femmes dans les œuvres de la jeunesse du maître. La figure analogue de la *Naissance de Vénus*, la femme au manteau, n'a pas cette particularité, et de plus son mouvement est plus rapide et plus rythmique. Cette qualité d'aisance et de vivacité dans les mouvements, Botticelli semble l'avoir conquise à mesure qu'il était plus maître de lui; on peut donc induire que, chez lui, les qualités de souplesse indiquent une œuvre de son âge mûr. L'autre raison de placer la *Naissance de Vénus* après la Déesse et le Centaure est que



Sandro Botticelli pinx. — Héliog. Melle

PALLAS MAITRISANT UN CENTAURE

(Palais Pitti à Florence)

Gazette des Beaux-Arts — Imp. Eudes & Chassepot

cette peinture, ayant été également faite pour les Médicis, n'a pas dû être commandée avant celle qui devait rappeler le rétablissement de leur pouvoir. Ce point accordé que la *Vénus* a été peinte après 1480, je suis amené à penser qu'elle a précédé les fresques de la chapelle Sixtine, où l'élément purement linéaire est plus exploité que dans la *Vénus* et où l'artiste en a même abusé. Les mêmes déductions me font incliner à croire que les fresques de la villa Lemmi, actuellement au Louvre, sont postérieures aux peintures de la chapelle Sixtine. Comme on sait que ces dernières ont été commencées pendant l'été de l'année 1482, il s'ensuivrait que la *Vénus* aurait été peinte au plus tard dans le printemps de cette même année.

Je n'ai pas ici l'intention de tenter une des tâches critiques les plus difficiles à résoudre, à savoir la chronologie des œuvres de Botticelli. Je voulais seulement indiquer que notre tableau, en même temps qu'il donnait à nos goûts d'amateur un supplément de jouissances, peut fournir un nouveau point de départ pour l'étude raisonnée de l'œuvre du peintre. Un seul ouvrage de Botticelli, parmi ceux qui ont une parenté avec celui qui nous occupe, reste à mentionner : c'est le *Couronnement de la Vierge*, de l'Académie de Florence. Il serre de bien plus près la *Pallas* qu'aucun autre ouvrage ; on peut donc supposer qu'il a dû être peint vers la même époque.

Je terminerai en exprimant ce vœu de tous les amis du grand art que le nouveau chef-d'œuvre ne retourne pas dans les salles obscures du palais Pitti, et que, après un nettoyage intelligent, il soit placé dans une des galeries publiques de Florence.

B. BERENSON.





LES MUSÉES DE MADRID

L'ACADÉMIE DE SAN-FERNANDO

L'origine de la collection des peintures conservées à l'Académie de San-Fernando se confond avec la création même de l'Académie. Lorsque Ferdinand VI, son fondateur et son patron, eut décrété l'organisation de cet établissement, ainsi que des cours de dessin, de peinture, de sculpture et d'architecture, qui devaient en être les dépendances, il comprit qu'il était nécessaire que les élèves de ces cours eussent sous les yeux des spécimens choisis des productions des diverses branches de l'art, et il dota alors l'Académie de quelques tableaux, de moulages d'après l'antique, de dessins, de gravures et même d'un commencement de bibliothèque. C'est de ce premier embryon, bientôt grossi des dons de particuliers, des envois des élèves de l'Académie qui allèrent compléter leurs études à l'étranger, d'un certain nombre de tableaux provenant du séquestre des communautés religieuses et des libéralités de Charles III, de Charles IV et de Ferdinand VII, que s'est définitivement formée cette collection.

Sa richesse s'accrut grandement en 1815. A cette époque, l'Espagne

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, tome VIII, p. 265 et 459; tome IX, p. 194 et 374; tome X, p. 223 et 333; tome XI, p. 73 et 185; tome XII, p. 232 et 405; tome XIII p, 123, 299 et 411.

rentra en possession des nombreuses peintures que, quelques années auparavant, Napoléon I[er] avait ordonné au roi Joseph de faire diriger sur le Musée du Louvre. Quelques-unes, notamment les admirables Murillo qui sont l'orgueil de la collection, enlevées naguère aux églises et aux couvents de Séville, ne reprirent pas le chemin de l'Andalousie et, à titre provisoire, demeurèrent sous la garde de l'Académie. Ce provisoire dure encore; l'Académie, jugeant sans doute que possession vaut titre, s'obstine à faire la sourde oreille aux revendications de Séville. Tel est, sommairement résumé, l'historique de la formation de la peu nombreuse, mais bien intéressante galerie de peintures que conserve, dans ses locaux de la Calle Alcalà, l'Académie des beaux-arts de San-Fernando.

Aucun ordre, aucun classement chronologique ou par écoles n'a présidé à l'arrangement de la collection, placée, entassée, pour dire le vrai, dans des salles non disposées en vue de sa présentation, et où les toiles italiennes, flamandes et hollandaises coudoient les espagnoles et les françaises dans un pêle-mêle de la plus capricieuse incohérence. *Cosas de España.* Mais qu'importe! il y a là tel ouvrage qui ferait grande figure au Musée du Prado; il en est même plusieurs qui lui font absolument défaut et que ses directeurs ont mainte fois, croyons-nous, tenté d'obtenir. Mais, en Espagne, il en va comme il en irait chez nous en semblable occurrence. Il faudrait noircir des montagnes de paperasses administratives pour en arriver à exproprier l'Académie au nom d'un intérêt supérieur, et comme rien de tel ne se tente, le Musée du Prado demeure condamné à ne pouvoir présenter à ses visiteurs la suite chronologique et complète des productions de l'école nationale.

L'Académie de San-Fernando ne possède point de peintures des primitifs espagnols. C'est, autre anomalie, à l'Académie de l'Histoire qu'il faut aller pour les étudier; encore est-il que les spécimens qu'elle a recueillis ne sont pas très nombreux, guère davantage qu'au Musée du Prado.

Le maître le plus ancien en date qui soit représenté à l'Académie de San-Fernando est Luis de Moralès, *el divino* Moralès (1509?-1586). C'est une *Pietà* qu'il nous montre, c'est-à-dire une représentation de la Vierge, affaissée au pied de la croix et soutenant dans ses bras le corps de son divin Fils. C'est là un des sujets qu'a surtout affectionnés l'austère et pieux artiste et celui qu'il a toujours rendu avec le plus de sentiment. Comme dans tous les ouvrages appartenant à sa seconde manière, Moralès semble bien procéder ici et s'inspirer

étroitement des méthodes d'exécution des primitifs flamands. Son coloris très fondu, très sobre de ton, offre l'apparence et la consistance de l'émail; le soin minutieux qu'il apporte à rendre la barbe et les cheveux de son Christ semblerait volontiers dû à quelque patient miniaturiste du Nord. Comme toujours, ses formes, ici, sont chétives et grêles, mais non dépourvues pourtant d'une certaine grâce mélancolique. Son dessin est maigre, mais son modelé est délicat, accusant par de fines et souples demi-teintes la variété des formes. Et malgré sa maigreur, malgré son apparente sécheresse, cette peinture, d'un si poignant accent, grave à tout jamais dans votre mémoire une image d'un caractère grandiose et tout empreinte de la plus douloureuse et pénétrante poésie.

Quoiqu'ils aient été presque contemporains, on note bien des différences entre le style et l'exécution de Moralès et du valencien Vicente Juan Macip (1523-1579), plus connu dans sa patrie sous l'appellation de Juan de Joanès. Si le premier s'est inspiré le plus souvent des écoles du Nord, le second, lui, est un italianisant convaincu. Raphaël, ou plutôt son école pour être plus exact, l'a conquis et subjugué. Tous les deux sont des mystiques; mais l'un conçoit et exécute comme un primitif du commencement du XVIe siècle, alors que l'autre formule ses créations en disciple asservi d'un Polydore de Caravage ou d'un Perino del Vaga. Cette filiation se lit en effet clairement dans l'œuvre de Joanès et plus particulièrement dans la *Sainte Famille* qui est à l'Académie. La recherche constante de la correction, de la beauté des lignes et d'un idéal de suavité et de pureté, c'est là ce que poursuit avant tout le maître valencien. Art de reflet, sans doute, que l'art de Joanès, avec ses fréquentes réminiscences des compositions raphaëlesques, mais où l'on sent pourtant passer un grand souffle de sincérité et de foi qu'on ne rencontre déjà plus, à ce moment, dans les productions de l'école romaine.

Lorsque Dominico Theotocopuli, le *Greco*, eut, vers 1584, terminé pour l'église de Saint-Thomas, à Tolède, son célèbre tableau représentant l'*Enterrement du comte d'Orgaz*, les jésuites lui en demandèrent une répétition pour leur maison professe; c'est cette même réplique, mais sans la gloire qui se voit dans le tableau original et qui en occupe toute la partie haute, que possède aujourd'hui l'Académie. Cette étrange composition du Greco est assurément l'une des plus caractéristiques de son fantastique et inégal talent. Au milieu d'une nombreuse assistance de moines, de clercs, de prêtres et de

nobles personnages tolédans, sont apparus saint Étienne et saint Augustin, vêtus de riches costumes sacerdotaux, et au moment où l'on va donner la sépulture à la dépouille mortelle de Gonzalo Ruiz de Toledo, comte d'Orgaz, mort en odeur de sainteté. Les deux saints, soutenant le corps du comte, armé de toutes pièces, l'enveloppent d'un linceul et le portent dans son tombeau. Un sentiment profond de gravité et de mystère semble planer sur toute cette funèbre scène. Sa tonalité faite presque entièrement de blanc et de noir, et où éclatent seuls les pourpres, les orfrois et les dorures des chasubles des deux saints, produit, dans sa puissante austérité, la plus saisissante impression. Comme la bizarrerie, avec le Greco, ne perd jamais tout à fait ses droits, il a parsemé son ciel, où paraissent deux anges, de nuages floconneux plutôt pareils aux vagues de la mer qu'à des vapeurs aériennes.

Deux des élèves du Greco, restés fidèles au coloris vénitien de sa première manière, Luis Tristan (1586-1640) et Pedro Orrente (1570-1644), figurent à San-Fernando avec des ouvrages importants. Du premier, il y a un *Saint Jérôme pénitent*, peinture solide et très réaliste du corps robuste d'un vieillard, et du second un *Troupeau*, avec bergers, chiens et moutons, parcourant les pentes accidentées d'une *sierra* et cherchant l'ombre rare de quelques chênes verts, çà et là épars.

Nous avons suffisamment analysé au Musée du Prado les principaux chefs-d'œuvre de Josef de Ribera et les diverses manières de ce grand réaliste pour qu'on nous dispense de nous étendre longuement sur celles de ses peintures que possède l'Académie. Nous nous bornerons donc à signaler, pour la solidité de son exécution, si franchement naturaliste, un *Saint Jérôme au désert*, et, par contraste et à cause du sentiment de ferveur et d'adoration absolue qui s'en dégage, l'admirable *Saint Antoine de Padoue;* sans être aussi tendrement passionné que s'est montré Murillo, traitant ce même sujet à la chapelle du Baptistère de la cathédrale de Séville, et qui s'est peut-être inspiré du maître valencien, cette peinture, où le saint tend les bras dans un geste d'un élan vraiment sublime à l'Enfant Jésus s'élevant vers le ciel, atteste comment le terrifiant Ribera sait assouplir son pinceau lorsque son sujet l'exige et jusqu'à quelle hauteur d'idéal et de pénétrante expression il peut alors atteindre.

Un troisième tableau, celui-là plus bizarre qu'attrayant, se trouve encore à l'Académie. C'est la représentation *ad vivum* d'une femme-phénomène, dotée par la nature d'une superbe barbe et allai-

tant un enfant. Un catalogue datant de 1829, nous explique que c'est là le portrait de Margarita Ventura, napolitaine, âgée de cinquante ans, et que l'homme qui se voit derrière elle est son légitime époux, Félix de Amici. Quelque vice-roi de Naples, jaloux de se former, à l'exemple de Philippe IV, une galerie de nains et de personnages difformes, aura sans doute demandé à l'artiste cet étrange portrait, qui, par sa facture, rappelle le *Jeune Mendiant* de la salle Lacaze, exécuté vraisemblablement pour la même cause et la même destination.

Vicente Carducho (1573-1638), l'auteur des *Dialogos de la Pintura*, qui eut une large part dans l'essor que prit presque tout d'un coup la peinture espagnole au xviie siècle, est représenté à l'Académie par une toile importante : *la Prédication de saint Jean-Baptiste*. Debout sur un tertre, à l'ombre d'un arbre, le Baptiste est environné d'une foule de peuple : enfants et hommes faits, mendiants et riches, femmes et vieillards se pressent pour l'entendre. Il y a des têtes superbes d'expression et de caractère parmi ces personnages qu'agite et passionne la parole du prophète. L'artiste a rendu vivants ces groupes, placés à des plans divers dans un vaste paysage où coule une rivière, le Jourdain sans doute, et au fond duquel on aperçoit les murailles d'une grande ville, peut-être Jérusalem. La coloration, quoique variée par la différence des costumes, reste néanmoins sobre et d'une belle et solide tenue. Exécutée en 1610 pour le couvent de San-Francisco-el-Grande, cette magistrale composition en fut enlevée lors de la prise de Madrid par Murat et elle a eu un moment les honneurs du Louvre.

L'authenticité des deux portraits de Philippe IV et de sa seconde femme, Marianne d'Autriche, peints à mi-corps, que le catalogue de 1829 donnait à Velazquez, ne semble rien moins qu'indiscutable ; ce sont là, croyons-nous, deux répliques, et non des meilleures, exécutées dans l'atelier du maître par quelqu'un de ses élèves.

Tout autre est la valeur du portrait de Marianne d'Autriche, peinte en pied, en son costume de veuve, par Carreño de Miranda, celui des collaborateurs et des élèves du maître qui l'a parfois le plus approché en s'efforçant de s'approprier son naturel, sa simplicité, et aussi, dans l'exécution, quelque chose de la sobriété de sa palette. Nous avons rencontré au Musée du Prado un autre exemplaire de ce même portrait, mais différant de celui de l'Académie par quelques variantes, notamment par la pose du bras gauche et quelques légères modifications dans les fonds. Tous deux sont donc des originaux au

même titre; tous deux proviennent du palais du Retiro et tous deux aussi ont vraisemblablement été exécutés vers l'année 1671; Marianne d'Autriche, alors reine-régente, avait trente-six ans environ. L'habit de religieuse clarisse dont elle est vêtue dans ces deux portraits est celui que portaient, en vertu d'une tradition déjà ancienne, les reines d'Espagne devenues veuves.

Carreño n'a pas uniquement imité Velazquez; il a beaucoup étudié les beaux portraits de van Dyck que possédait Philippe IV, et



ENTERREMENT DU COMTE D'ORGAZ, PAR LE GRECO.

(Académie de San-Fernando.)

la charmante *Madeleine* de l'Académie prouve, par la fraicheur et la souplesse de ses carnations, quels heureux emprunts il sut faire à la palette du maître flamand.

Les ouvrages de l'un de ses meilleurs élèves, Juan Martin Cabezalero (1633-1673), sont devenus rares, même en Espagne. C'est à ce titre que nous signalerons le sujet mystique, d'une interprétation assez obscure, où il a montré le Christ présentant à saint François d'Assise un jeune gentilhomme qui est comme soulevé de terre. Les figures, de grandeur naturelle, sont groupées au milieu d'un paysage accidenté et traitées avec une robuste et rare aisance.

Cabezalero n'est qu'un artiste de second ordre, mais on sent clairement, en examinant son tableau, que l'enseignement reçu de son excellent maître Carreño avait été aussi solide que consciencieux et sain.

On ne connaît que très peu d'œuvres du religieux bénédictin Juan Rizi (1595-1675), qui décora cependant de ses compositions nombre de couvents de son ordre. Heureusement l'Académie a conservé sa *Messe de saint Benoît*, un incontestable chef-d'œuvre. Ce moine, qui fut l'élève du P. Mayno, disciple lui-même du Greco, semble avoir eu un penchant bien marqué pour la manière de ce maître, telle, par exemple, qu'elle apparaît dans l'*Enterrement du comte d'Orgaz*. Contemporain de Velazquez, il eut sans doute la bonne fortune de le voir peindre et d'étudier ses méthodes. Ces deux influences sont en effet sensibles dans la *Messe de saint Benoît*. Sa tonalité générale module tout entière sur des gris fins ; les figures sont d'un dessin attentif et bien observé ; enfin, toute la composition, éclairée avec justesse, offre la plus grande simplicité dans son arrangement naturel et vrai.

Juan de las Roëlas, Herrera le Vieux et Pacheco, ces initiateurs de Velazquez, de Zurbaran, d'Alonso Cano et de Murillo, ont à l'Académie plusieurs ouvrages de valeur. Nous notons du premier une *Vierge entourée d'anges ;* du second, le *Miracle des cinq pains*, et du troisième, le *Songe de saint Joseph* que visite un ange. Mais quelque intéressantes que soient ces diverses compositions, nous ne nous y arrêterons pas, ayant hâte de nous trouver en face des créations de plusieurs de leurs glorieux élèves.

On sait quel rang élevé occupe, dans la phalange des maîtres qui illustrèrent l'école au XVIIe siècle, Francisco de Zurbaran (1598-1663). Ceux de ses tableaux que nous avons sous les yeux suffiraient à eux seuls à donner la mesure de son talent si austère, si robuste et si personnel. Ce peintre des moines, qui passa presque toute sa vie à travailler dans les couvents d'Andalousie, au milieu de ses modèles préférés, n'a guère laissé, à l'exception près des *Travaux d'Hercule* que nous avons rencontrés au Prado, que des compositions religieuses. Aussi bien, nul artiste en Espagne n'a-t-il exprimé dans des œuvres plus puissantes la fermeté, la sincérité et la profondeur de ses intimes croyances. Notez qu'avec cette foi robuste, Zurbaran est un réaliste convaincu ; il ne peint jamais qu'avec la nature sous les yeux, s'abstenant résolument de toute formule apprise, de toute convention comme de toute tradition

d'emprunt. Dessin et coloration sont donc chez lui le résultat de l'observation directe, textuelle. Il est facile, dans toutes ses œuvres, de remarquer avec quelle exactitude, quelle vérité sont rendus les costumes, les étoffes, les accessoires, et avec quelle conscience il varie dans ses compositions les types de ses personnages, les individualisant, les particularisant, et en faisant, pour tout dire, autant de portraits.

C'est dans ces données de rendu attentif que l'artiste a traité le *Saint François de Borgia*, qu'un ange vient réconforter en lui montrant la céleste apparition du Christ et de la Vierge au milieu d'une irradiation de lumière, et c'est là une œuvre grave et forte, austère et expressive entre toutes, et où se révèle, dans sa mystique ferveur, l'âme si entièrement pénétrée de foi de Zurbaran.

Mieux partagée que ne l'est le Musée du Prado, l'Académie peut encore montrer avec orgueil les cinq portraits de dignitaires de l'Ordre de la Merci, que Zurbaran avait exécutés pour leur couvent de Séville, et qui en ornèrent le cloître jusqu'à l'époque de la guerre de l'Indépendance. Revêtus de leur froc de laine blanche, surmonté d'une ample pèlerine à capuchon de pareille étoffe, ces Pères de la Rédemption, voués au rachat des captifs dans les bagnes barbaresques, apparaissent nobles et graves dans leurs modestes cellules. Ils sont debout, méditant, lisant ou écrivant, et rien n'est plus beau, plus décoratif d'aspect que ces portraits de religieux, aux physionomies intelligentes et fines, dont les silhouettes s'enlèvent sur des fonds bruns unis, avec leurs blancs vêtements formant des plis larges, sobres et si superbement sculpturaux.

Alonso Cano, dans la *Mort d'un franciscain*, fait preuve de l'élévation de son sentiment chrétien ; il s'y montre en même temps, pour la force et la sobriété de son exécution, un digne rival de Zurbaran. Ici, il est bien un peintre de sa race et de son terroir, espagnol en un mot, et nous ne retrouvons plus dans cette composition impressionnante aucune des affinités italiennes que nous constations dans plusieurs de ses toiles du Prado. C'est une scène dont Cano dut être plus d'une fois le témoin que la mort d'un pauvre moine; aussi l'a-t-il rendue dans toute sa simple et poignante réalité.

Étendu dans son froc sur un sordide grabat, le moribond est assisté dans son agonie de deux franciscains, dont l'un, debout à son chevet, tient dans une main un cierge allumé et dans l'autre un crucifix qu'il lui présente, tandis que le second, à genoux, les mains jointes, prie avec ferveur. Deux autres moines apparaissent au fond,

près de l'entrée de l'humble cellule. Une ardente expression d'aspiration vers le ciel s'imprime à cet instant sur les traits du mourant, plongé dans une sorte d'extase. Il rend son âme à Dieu, et cette âme, par un naïf besoin d'affirmation, l'artiste nous la montre planant dans la cellule sous l'apparence d'une légère flamme, alors qu'il la fait apparaître de nouveau en haut de sa composition, et cette fois sous son ancienne forme charnelle, emportée sur un char de feu aux régions paradisiaques.

PAUL LEFORT.

(La fin prochainement.)



LES VOYAGES EN ITALIE

STENDHAL. — EMERIC DAVID. — THÉOPHILE GAUTIER.
EDMOND ET JULES DE GONCOURT.



Stendhal est, malgré la chronologie, un homme du XVIIIe siècle. C'est le descendant direct des écrivains à idées, des analystes scrupuleux, des frondeurs voltairiens du règne de Louis XVI. Rien ne l'a touché de la mélancolie de Chateaubriand ; il ne s'est jamais ennuyé et son amour enthousiaste de l'art et de la beauté, lui a conservé, pendant toute sa vie, la jeunesse éternelle de l'esprit. Isolé au milieu du romantisme, étranger à l'emphase et à la sentimentalité à la mode sous la Restauration, il continue, en 1820, les opinions artistiques de 1780. Ses idées s'expliquent, d'ailleurs, par sa vie même qui s'écoule, presque entière, dans le Milanais, à Rome et à Livourne. Partout, il trouve une société italienne que la Révolution et la conquête française ont remuée très superficiellement. Mêmes mœurs qu'au XVIIIe siècle, mêmes sentiments, mêmes préjugés, même absence d'hypocrisie. Ce milieu, si parfaitement conforme au tempérament de Stendhal, lui transmit ses goûts artistiques. Un Italien de 1820 pensait exactement de même sur la peinture qu'un

Français du XVIIIe siècle. Les jugements de Stendhal rappellent donc, d'une manière frappante, ceux de Montesquieu, du président de Brosses, de l'abbé Gougenot, de Cochin. C'est toujours le divin Raphaël et l'inimitable Michel-Ange. Mais l'admiration intime, le cœur, est pour l'école de Bologne. Les *Promenades dans Rome* ne laissent aucune illusion à cet égard. Partout, Annibal Carrache est placé à côté de Raphaël : plus exactement, entre Raphaël et Michel-Ange. Stendhal écrit, en parlant des mosaïques de la coupole de Saint-Pierre : « Comme effet de peinture, tout ceci est mal arrangé ; il fallait un homme de génie, un Corrège, un Michel-Ange, un Raphaël, un Annibal Carrache, qui aurait osé inventer quelque chose. » Le Guerchin participe à l'épithète de « sublime » ; pour mieux contempler l'*Aurore* de la villa Ludovisi, Stendhal se couche sur le plancher, la tête appuyée sur une chaise renversée. — Il est inutile de multiplier les citations ; il faudrait tout citer.

Les primitifs occupent une médiocre place dans les *Promenades dans Rome*. Il est vrai que, dans l'*Histoire de la peinture en Italie*, ils sont mieux traités. Cimabue, Giotto, Gaddi, y sont mis à leur vrai rang et le génie de Masaccio est proclamé sans réticences.

Mais toute cette partie, ainsi que l'étude sur Michel-Ange, et la biographie de Léonard de Vinci, appartient à Vasari, Baldinucci, Lanzi, etc. Stendhal ne peut guère réclamer, comme son bien propre, que les petits chapitres qui forment le reste de cet ouvrage si curieux, notes et dissertations sur la sculpture antique, le beau idéal, la littérature, Racine, Shakespeare, la politique et le théâtre, tout cela très sincère, très fin, très original, d'une lecture qui inspire d'autant plus de respect pour l'auteur qu'on partage moins ses idées.

Mais pendant que Stendhal continuait, dans le XIXe siècle, la glorification de l'école bolonaise, des érudits profonds et modestes commençaient, discrètement, la réhabilitation des primitifs. Les artistes et les littérateurs en étaient encore au Guide et au Guerchin, quand des archéologues et des historiens, examinant, sans préjugés, les titres des peintres gothiques, alors si dédaignés, en établissaient la haute valeur. Emeric David, qui avait débuté dans la critique d'art par un chef-d'œuvre : *Recherches sur l'art statuaire* (1800), travaillait à son admirable *Histoire de la peinture au moyen âge*. Nous ne croyons pas qu'il existe un précis plus savant et plus lumineux de l'histoire de la peinture depuis l'Antiquité jusqu'à la Renaissance. On y voit, avec la dernière évidence, cet art demeuré en

honneur chez les Grecs d'Orient, alors qu'on le croyait tombé en désuétude, s'infiltrant en Italie au moyen âge, formant le talent des premiers peintres de Sienne et de Florence, et s'épanouissant enfin dans les chefs-d'œuvre du XVe et du XVIe siècles. Emeric David n'a pas, dans l'opinion commune, la place qui lui revient. Ce fut un



STENDHAL, D'APRÈS UNE AQUARELLE ATTRIBUÉE A DEDREUX DORCY.

(Bibliothèque de Grenoble.)

précurseur. Il a formulé ce que nous pensons aujourd'hui, mais plus de cinquante ans avant nous; il a droit à notre admiration.

En même temps que lui, un diplomate qui fit presque toute sa carrière en Italie. Artaud de Montor, publiait dès 1808 ses *Considérations sur l'état de la peinture en Italie*. Elles servirent de préface à une suite de lithographies qui parut en 1843, sous ce titre : *Les*

Primitifs. Les tableaux dont il donnait ainsi la reproduction formaient sa collection particulière, collection acquise au prix de « soins infinis ». A Paris, en 1843, le public ne s'échauffait guère que pour ou contre les romantiques; personne ne prit garde aux gothiques d'Artaud de Montor. Et puis l'ouvrage sentait l'érudition et, à cette époque, on ne croyait pas que l'on pût être à la fois savant et artiste.

Ces *Considérations* sont fort intéressantes. Artaud cherche à remettre dans le rang ce prodigieux Raphaël auquel tous étaient sacrifiés : « On parle de Raphaël à nos jeunes artistes, dit-il, comme du peintre qui a le plus honoré le XVI[e] siècle; mais pourquoi ne pas leur apprendre et leur démontrer que, quatre siècles avant Raphaël, on avait déjà su mettre de la grâce dans les compositions; que, dans plusieurs parties, on dessinait avec pureté et correction. » Et plus loin ce mot : « Son sublime talent est l'addition de tous les talents qui avaient existé précédemment ». Ces réflexions paraissent toutes naturelles aujourd'hui; il y avait quelque mérite à les éditer en 1808.

Sous la Restauration, cette renaissance des primitifs se poursuit parmi les savants; on la retrouve jusque dans les Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Enfin, vers 1850, le génie du XV[e] siècle est reconnu par les littérateurs. Th. Gautier avait fait le voyage d'Italie, ou plutôt le voyage de Venise, et en avait rapporté un livre : *Italia* (1850). Désormais, le culte des vieux maîtres, confiné dans de petits cénacles, devient une religion ouverte; les lecteurs de la revue ou du journal savent maintenant que la vraie Renaissance ne commence pas à Raphaël et que les primitifs ne sont pas des ridicules.

Italia est surtout une éclatante description de Venise : *Venezia* serait son véritable titre. Mais, en se rendant vers le rivage adriatique, Th. Gautier avait traversé Milan et vu la *Cène*. La description qu'il en fait est d'une exquise justesse : « La première impression que fait cette fresque merveilleuse tient du rêve : toute trace d'art a disparu; elle semble flotter à la surface du mur qui l'absorbe comme une vapeur légère. C'est l'ombre d'une peinture, le spectre d'un chef-d'œuvre qui revient. » On ne peut mieux dire, Th. Gautier étant l'œil et le cerveau les mieux doués pour l'art qui existent dans la littérature française. Il n'y avait, cependant, qu'un mérite relatif à admirer Léonard de Vinci. Où le sens artistique s'affirme, c'est dans l'intelligence des gothiques; Th. Gautier l'avouait : « Oui,

malgré notre penchant pour l'art païen, nous les aimons, ces naïfs tableaux gothiques. » Il les comprenait à merveille, ces images si simples, si en dehors de la réalité, les seules qui convinssent à la religion qui a détourné l'homme de la contemplation de la nature et l'a rejeté vers la vie intérieure. Il aimait « ces madones tenant leur fils sur leurs genoux, naïvement nimbées d'or, comme si la couleur n'était pas assez brillante pour elles, ces petits anges jouant de la viole d'amour, du rebec ou de l'angélique ».



ÉMERIC DAVID.

(D'après une lithographie de Jules Boilly.)

Carpaccio le séduit également et il s'étonne que son nom soit généralement ignoré. « Rien n'est plus élégant, plus juvénilement gracieux que la suite des peintures où Vittore Carpaccio a représenté la vie de sainte Ursule. On ne saurait imaginer des airs de tête plus naïvement adorables, des tournures d'une plus angélique coquetterie. » Mais son enthousiasme s'exalte devant ce qu'il appelle « le joyau, la perle, l'étoile » du Musée des Beaux-Arts : la *Madone avec l'Enfant Jésus*, de Bellini. Il épuise, pour décrire cette merveille, toute la gamme étincelante de ses épithètes. Il va chaque jour au

Musée pour y adorer cette œuvre, où il trouve « le portrait de son rêve inavoué, surpris dans son âme par l'artiste ».

Nous ne relèverons pas tous les jugements de Th. Gautier sur Véronèse, Titien, Tintoret. Ils sont tels qu'on doit les attendre du plus coloriste des prosateurs; la sympathie de nature est trop évidente pour qu'il soit nécessaire d'insister. Th. Gautier aime les étoffes opulentes, les larges draperies, les puissantes carnations, tout ce qu'ont aimé et exprimé les Vénitiens. Il est, à Venise, en pays ami et son admiration s'épanche avec une confiance tranquille. Mais ce qui est plus important, c'est que ce livre, *Italia*, inaugure, pour la critique artistique, une ère nouvelle.

La critique du XVIIIe siècle, et nous y comprenons celle de Stendhal, est conforme au vieil esprit latin qui classe les objets et porte sur eux des jugements motivés. Le critique, appelé à se prononcer sur une œuvre, se place devant elle et cherche d'abord à en bien comprendre le sujet pour décider si, oui ou non, il a été bien rendu. Il examine ensuite si la composition se balance heureusement, si le dessin est correct, si chacune des physionomies marque bien la passion qui convient. Enfin, toutes choses pesées avec attention, il rend un arrêt définitif dont chaque considérant répond à chacune des conditions requises pour exécuter un bon tableau. Montesquieu, de Brosses, l'abbé Gougenot, Cochin, Stendhal émettent des verdicts qui, dans leur esprit, sont sans appel.

Th. Gautier, au contraire, arrêté devant une toile, ne cherche guère à en approfondir le sujet : disons mieux, le sujet lui est indifférent. Il ne se demande pas ce que font là tous ces personnages ni pourquoi ils ont telle ou telle attitude : il ne voit que des hommes et des femmes plus ou moins beaux de forme ou de couleur. Le sourire de la *Madone* de Bellini, à Venise, le ravit, mais il ne cherche pas à savoir le pourquoi de ce sourire. Les faiblesses de la composition ou du dessin ne le touchent pas davantage. Toute sa critique se résume dans son impression; il est ému ou froid. Lorsque l'œuvre le laisse indifférent, il ne la condamne pas : il passe. Lorsqu'il se sent touché il s'arrête et, pour faire partager son émotion, en explique les causes avec la tendresse ou l'enthousiasme qu'il ressent. C'est ainsi qu'il peut être parfaitement sincère devant des œuvres tout à fait diverses, devant un primitif comme devant un Watteau, devant Bellini comme devant Delacroix. Sa critique est tout entière dans la description; son admiration se mesure à la chaleur de son style et son ennui se juge à son silence.

Cette méthode, qui a été adoptée par la critique contemporaine, nous semble pleine d'équité et de philosophie. C'est la seule qui convienne à nos esprits très ouverts, très renseignés sur les civilisations passées et, par cela même, très hésitants sur leurs propres préférences. Nous avons un profond sentiment de l'instabilité d'opinions qui semblaient bâties sur le roc, parce que nous avons assisté au



THÉOPHILE GAUTIER.

D'après une lithographie de Célestin Nanteuil (1838).

triomphe des Bolonais sur les quattrocentistes, de David sur Watteau, de Manet sur Ingres et que nous assisterons peut-être prochainement à la victoire de l'école du noir sur l'école du plein air.

Quelques années après Th. Gautier, Edmond et Jules de Goncourt prenaient à leur tour la route d'Italie (1855-56). Edmond de Goncourt a récemment publié les notes de ce voyage illustrées de jolies aquarelles dues à Jules de Goncourt, dont le talent d'écrivain fut

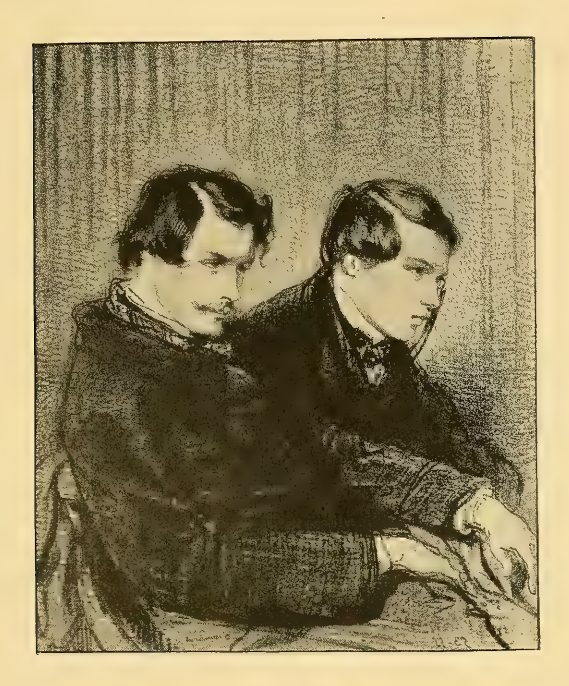
doublé d'un égal talent de peintre. *L'Italie d'hier* est faite de croquis, d'observations, de paysages, de réflexions sur la peinture, de notes sur le costume, de caricatures, de tout ce qui frappe l'œil de deux écrivains éminemment artistes dans leur première excursion à travers l'Italie. Suivons-les dans l'ordre de leurs stations.

A Venise, les mosaïques de Saint-Marc leur inspirent une répulsion décidée. Ils ne voient dans ces images vénérables « que d'épouvantables caricatures, aux laideurs de l'idole primitive, du fétiche des sauvages ». Ce sont là, pourtant, les reliques du véritable art chrétien, tel qu'il est sorti du monothéisme judaïque, avec son mépris et même sa haine de la beauté des formes extérieures. Arts byzantin, gothique, chrétien sont même chose; tous les autres ne sont que des retours au paganisme hellénique. — L'œuvre de Carpaccio, en revanche, séduit les Goncourt comme Théophile Gautier; ils consignent leur impression en quelques lignes charmantes de poésie : « Un tableau de la vie réelle de la vieille Venise, et qui, sous le pinceau du peintre-poète Carpaccio, a quelque chose d'un pays de fantaisie, d'un monde de son imagination, où le Moyen Age de l'Europe se mêle à l'Orient, ainsi que dans toute la suite de ses toiles, étalées là, et où reviennent toujours sur le pâle azur du ciel, des drapeaux, des enseignes, des banderoles, et des dômes, et des campaniles, et des clochers, et des rochers bizarres hérissés de forteresses étranges. » Mais les pages importantes pour la critique d'art sont les notes sur Florence et Pise. Aux Uffizi, au palais Pitti, comme au Campo-Santo, Ed. et Jules de Goncourt consignent de précieuses réflexions. Ils signalent chez Cimabue et chez Orcagna les premiers efforts pour se dégager de la raideur byzantine. Giotto leur semble « le peintre de l'expression morale ». Ils constatent même, chez lui, des tentatives pour rapprocher de l'humanité le type hiératique de la Vierge, premier acheminement vers le type de la Vierge non plus mère d'un Dieu, mais simplement mère d'un homme.

Filippo Lippi leur plaît davantage par ses délicatesses, parfois maladives, mais toujours attirantes. Ils aiment cette tête de femme « aux carnations légèrement liliacées, et qui, dans ce doux effacement de couleur réelle, dans cette espèce de dématérialisation spirituelle, n'a plus de la créature vivante que la vie du regard et le rouge amoureux de la bouche ».

Mais leur sympathie la plus directe va à Botticelli, le peintre de l'énigme. Rien n'est plus indéchiffrable que le sourire de ses femmes, nymphes de la *Naissance de Vénus* ou du *Printemps*, réveillées après

quinze siècles de sommeil. C'est le maître le plus moderne du XVe siècle, l'évocateur des figures incertaines qui ont le charme des choses qui vont naître ou qui finissent. Après Léonard, aucun artiste ne répond davantage à nos rêveries actuelles ; il a tout ce qu'il nous faut de mysticisme, de symbolisme et de simplicité, et le mystère de ses



EDMOND ET JULES DE GONCOURT.

(D'après une lithographie originale de Gavarni.)

Gravure tirée de la *Revue Encyclopédique*.

compositions irrite plus que tout autre nos imaginations inquiètes

En sortant des Uffizi, Ed. et J. de Goncourt entrent à Santa Maria Novella, et cette visite nous vaut un chapitre plein des jugements les plus fins de l'*Italie d'hier*. « Le vrai grand peintre de cette église Santa Maria Novella, c'est Taddeo Gaddi, qui a peint les fresques de la chapelle des Espagnols. » Puis, l'écrivain remet en lumière un

grand artiste qui n'a pas, dans la renommée courante, la place qu'il mérite : Ghirlandajo. Les fresques de Santa Maria Novella comptent parmi les plus belles de Florence. L'histoire de la Vierge témoigne d'une puissance et d'une originalité que les peintres suivants ont atteintes mais non dépassées. Là, l'hiératisme sec des gothiques a complètement disparu. Nous n'avons plus devant les yeux que des hommes et des femmes, c'est-à-dire des Florentins du xve siècle dans leurs costumes de fête. Plus d'hésitation dans la composition, plus de maigreur dans le dessin; tout est robuste et large. L'antiquité a passé par là, l'antiquité que Ghirlandajo a entrevue dans les statues exhumées et qui lui a appris à considérer la nature avec sérénité.

Nous sommes loin de Fra Angelico, de l'artiste unique qui a entrevu l'ineffable. Autant les personnages du peintre angélique semblent vivre dans des contrées que nous ne connaissons pas, autant l'atmosphère où ils se meuvent appartient peu à cette terre, autant Ghirlandajo réduit l'histoire de la *Naissance du Christ* aux proportions d'une scène de la vie de famille. Trop d'idéal dans l'un, pas assez peut-être dans l'autre ; mais dans nos temps de science positive, les réalités de Ghirlandajo conservent toute leur saveur et Fra Angelico de Fiesole nous parle une langue que nous ne comprenons plus.

La description du Campo Santo a pris dans l'*Italie d'hier* un développement tout particulier. Le chapitre est exquis et serait tout entier à citer. Ed. et J. de Goncourt restent étonnés devant l'énormité de l'œuvre. Ils ne peuvent se défendre d'une sorte de stupeur devant le gigantesque travail de cet artiste, si entouré d'élèves qu'on le suppose. C'est la fécondité d'une imagination qui ne s'est jamais fatiguée. Vingt-trois compositions n'ont pas épuisé sa verve nourrie de souvenirs du paganisme. « Dans l'*Ivresse de Noé*, Gozzoli a retrouvé, pour la vendange, pour le cadre de cette ivresse, la grâce des frises antiques, l'envolée de ces enlacements dansants de nymphes aux pieds légers. En effet, ne semblent-elles pas détachées d'un bas-relief grec, ces deux femmes dont l'une, un pied soulevé derrière elle, une main sur la hanche, et l'autre tenant sur sa tête le panier à raisin, s'avance avec un ballant dans la démarche comme si le peintre avait vraiment trouvé le moyen de rendre la marche en peinture. L'autre femme, posant sur ses deux pieds assemblés, l'un en retraite, calant le talon du premier, la tête renversée, le visage fuyant, les seins projetés en avant, les deux bras élevés au-dessus de sa tête pour recevoir le panier que tend le vendangeur perché sur une échelle, la jupe doucement carminée, relevée et passée dans

sa ceinture, un bout de chemise blanche au-dessus du genou. »

Mais comment concilier avec des vues si fines sur les primitifs, l'admiration d'Andrea del Sarto, le peintre des contours mous, des formes arrondies jusqu'à l'affadissement? Nous l'avons déjà dit : le critique d'art contemporain passe devant les œuvres et ne s'arrête que quand il se sent pris. Et cette indifférence pour les époques et pour les écoles est le meilleur gage de son intelligence et de sa sincérité.

Cette consultation demandée aux plus célèbres des écrivains, nous fournit donc cette réponse bien banale : que les littérateurs sont avant tout des littérateurs et font de la littérature. Chez aucun, on ne rencontre de réflexions techniques; un peintre n'aurait rien à prendre dans aucun de leurs ouvrages. Les tableaux ne sont pour eux, en définitive, que des images qui éveillent plus ou moins leur imagination, que des cadres à leurs rêveries. Est-ce à dire qu'ils soient incapables de discerner le talent vrai? Au contraire; ils le devinent, quelquefois avant les peintres eux-mêmes. On n'a pas oublié que ce sont des hommes de lettres qui ont soutenu et glorifié nos admirables paysagistes romantiques exclus des Salons par la sotte hostilité des jurys officiels. Un des plus beaux titres de gloire d'Ed. et J. de Goncourt est la découverte de la plus française, de la plus adorable des civilisations, celle du XVIII[e] siècle. Mais la critique parfaite ne peut être réalisée que par un peintre qui serait à la fois un littérateur. Ces deux conditions se sont rencontrées une fois, chez Fromentin. Les *Maîtres d'autrefois* sont peut-être le chef-d'œuvre de la critique d'art. Mais Fromentin n'a pas fait pour Botticelli ou Léonard de Vinci ce qu'il a fait pour Rubens et Rembrandt, et nous ne possédons sur les maîtres italiens que des appréciations aussi brillantes que peu techniques.

Un seul point, toutefois, semble acquis : le retour vers les œuvres des primitifs. Leur signification n'est plus contestée et l'admiration qu'on leur doit est aujourd'hui du domaine public. Il est permis, cependant, de se demander de quoi est fait ce regain d'enthousiasme pour des ouvrages dont le sentiment est si éloigné du nôtre. Au fond, est-ce que nous les comprenons bien? Sommes-nous émus jusqu'au cœur par ces Vierges, ces Enfants Jésus, ces anges souriants? Voyons-nous clairement le sens des allégories de Botticelli et de Mantegna? Les primitifs possédaient une théologie très raffinée, et nous ne savons plus cette théologie; ils se plaisaient à une symbolique mi-chrétienne, mi-païenne et nous en avons perdu le sens. En réalité, tout cela nous importe peu. L'amour de la nou-

veauté, le dégoût des formules apprises, la satiété des complications nous font revenir aux naïves simplicités des premiers âges de la peinture. Mais il nous manque ce qui en était l'âme. Nous ne sommes plus que les dilettanti de la foi comme de l'art; nous comprenons trop de choses pour être croyants et passionnés. Nous n'avons pas pour notre Dieu l'amour que les Hellènes ressentaient pour les leurs et notre sympathie pour ces gothiques, si religieux, n'est plus que le goût d'un siècle vieillissant pour tout ce qui est jeune et frais. La présence perpétuelle de la divinité qui fit la grandeur de l'art antique a fait aussi celle de l'art chrétien au moyen âge. Avec la Renaissance, cette âme mystique s'est éteinte. Depuis, le culte de la beauté, l'amour des formes et des couleurs, le souci de charmer les yeux ont été le seul but de la peinture. C'est encore celui de nos artistes, et toutes leurs tentatives pour revenir à la simplicité du moyen âge ne sont qu'un raffinement d'intelligence et de virtuosité. En même temps, la critique d'art ayant décrit tous les tableaux qui l'ont attirée, ayant épuisé tout son vocabulaire à exprimer les sensations que leur vue lui faisait éprouver, se trouve aujourd'hui fatiguée dans ses admirations comme dans son style.

Alors que faire? Où aller? Quels maîtres nouveaux découvrir? Les maîtres d'Italie sont trop connus. A l'exception de Léonard de Vinci dont la vie est aussi mystérieuse que le génie, peintres, sculpteurs, architectes, médailleurs sont étudiés et reproduits partout. Vers quelles contrées faut-il donc émigrer pour retrouver la jeunesse perdue? Les fouilles de l'Acropole, d'Olympie, de Délos, de Myrrhina, de Delphes, nous révèlent des civilisations que nous soupçonnions à peine. Une Grèce nouvelle sort des ruines et avec elle un art étrange et puissant. Nous commençons à comprendre les mythes antiques dans leur symbolisme grandiose, dans leur attitude terrible, si éloignée de la grâce jolie que leur avaient prêtée les artistes de la décadence. C'est de ce côté que l'art va s'orienter et la critique, d'éloquente, mais parfois superficielle, devra se faire érudite. Il lui faudra pénétrer et exprimer l'énigme de ces œuvres; et c'est là une tâche pour laquelle ce ne sera pas trop de la science la plus étendue comme du style le plus fort.

GASTON SCHÉFER.

JACQUES SALY

SCULPTEUR DU ROI DE DANEMARK



Saly appartient à ce groupe d'artistes français qui, au dernier siècle, furent appelés dans les cours d'Europe sur le renom de notre école. Né à Valenciennes le 20 juin 1717, Jacques-François-Joseph Saly est mort à Paris, âgé de cinquante-neuf ans, le 4 mai 1776, après avoir vécu durant vingt années à Copenhague où il porta le titre de sculpteur du Roi et de Directeur de l'Académie royale de Peinture, Sculpture et Architecture. Peu d'existences d'artistes ont été mieux remplies que celle de Saly. Apte à traiter les sujets les plus divers, à la fois dessinateur, statuaire et graveur, spirituel et aisé dans ses conceptions familières, sobre et distingué dans ses compositions héroïques, capable dès ses jeunes années de sculpter un buste avec maîtrise, Saly paraît avoir traversé la vie sans écart d'aucune sorte, rencontrant des appuis à point voulu, fidèle dans ses affections, ayant le sens du respect et conservant toujours dans l'exil volontaire auquel il s'était soumis le culte de la terre natale. Ce n'est pas que notre artiste ait été soustrait aux épreuves dont l'homme n'est jamais affranchi. Nous

verrons plus loin que la statue de Louis XV, érigée à Valenciennes, fut pour son auteur la source de calomnies prolongées qui troublèrent le sculpteur pendant que les princes danois le comblaient d'honneurs. Mais l'artiste, sûr de son droit, adressait au prévôt de Valenciennes un mémoire plein de fierté, d'une logique irréfutable, dans lequel il donne la mesure du calme et de l'élévation de son esprit. Nous serions presque tenté de savoir gré aux Valenciennois du dernier siècle de leur injustice envers un compatriote tel que Saly : la lutte qu'il dut soutenir, le langage courtois et serré dont il usa pour se défendre achèvent de le peindre et le font aimable.

I

Né de parents pauvres, Jacques Saly dut choisir un métier aussitôt que ses mains d'enfant furent assez fortes pour tenir l'outil. La sculpture eut ses préférences et nous lisons sur le registre de la corporation des peintres et sculpteurs de Valenciennes pour l'exercice compris entre la fête de saint Luc de 1726 et celle de 1727, la mention suivante : « De Joseph Sallis, apprenti de sculpteur en dessous d'Antoine Gillis, reçu 6 livres. »

C'est à M. Paul Foucart, de Valenciennes, l'historien patient et bien informé de Watteau, de Lottman et de Jean-Baptiste Pater, que nous sommes redevable de ce renseignement. Le même écrivain s'est plus d'une fois expliqué sur un contemporain de Gillis, Valenciennois comme lui, le sculpteur Antoine Pater. Cet artiste provincial, père du peintre, fut le second maître de Saly. Esprit actif, remuant, enclin à la ruse, au demeurant praticien de mérite, tel nous apparaît Pater. Le jeune Saly avait moins de dix ans lorsqu'il prit des leçons de Gillis ; il ne devait pas être beaucoup plus âgé quand il alla demander à Pater de le recevoir pour élève. Nous avons lieu de penser que le maître fut promptement satisfait des progrès de l'adolescent. Est-ce Pater qui par son influence personnelle réussit à envoyer le jeune Saly à l'École académique de Paris? Le fait n'est pas probable. Pater, artisan de valeur, avait peu de crédit en dehors du cercle étroit où s'exerçait son activité. Les parents de Saly étaient sans ressources. Le séjour de Paris pour un sculpteur de quinze ou seize ans exigeait que des protecteurs généreux prissent intérêt à son avenir. Nous supposons que Saly dut

trouver assistance dans la famille du fermier général La Live de Bellegarde, dont la femme était originaire de Valenciennes. On verra plus loin quels motifs nous inclinent à penser ainsi.

On veut que Saly, à son arrivée à Paris, ait été l'élève de Coustou. Je ne sais dans quelle mesure Guillaume Coustou, recteur de l'Académie royale depuis 1733 et déjà sexagénaire, eut la liberté de former le jeune Valenciennois. Celui-ci se fit admettre à l'École académique vers 1735. On connaît le fonctionnement de l'institution. Les académiciens élus professeurs exerçaient l'enseignement à tour de rôle et pendant un mois de chaque année. Ils étaient douze. Auquel d'entre eux s'attacha Saly? Guillaume Coustou avait-il encore un atelier spécial? Conserva-t-il des élèves après son élévation au grade de recteur? Quoi qu'il en soit, Saly remporta le 31 août 1737 le second grand prix de sculpture avec le bas-relief *Samson offrant sa vie au Seigneur et faisant périr avec lui les principaux des Philistins.* L'année suivante, le 6 septembre, notre artiste obtenait le premier grand prix avec un nouveau bas-relief : *Le jeune David présenté à Samuel.* Saly n'était âgé que de vingt et un ans.

L'ancien élève d'Antoine Pater aimait à revenir chaque année dans sa ville natale, et ses concitoyens, fiers de ses succès, lui firent fête à diverses reprises, notamment en 1737 et en 1740. Nous avons sous les yeux une lettre importante du sculpteur, datée de Copenhague le 1er mai 1766, dans laquelle il se plaît à rappeler les attentions dont il fut l'objet de la part du magistrat de la ville. Cette lettre est adressée aux prévôt, jurés et échevins de Valenciennes. Elle est motivée par des difficultés qui survinrent plus tard. Mais n'anticipons pas sur les événements et détachons de cette pièce les lignes du début dans lesquelles Saly prend soin de marquer sa gratitude pour les preuves d'estime qu'il a reçues.

La distance des lieux et des tems, ni les faveurs dont je suis comblé par la Cour de Dannemarc ne sçauroient affoiblir les sentimens d'amour que je dois à ma patrie, ni la reconnoissance dont les bontés m'ont pénétré; et l'intérêt que vous vous êtes empressés, Messieurs, de prendre dès ma jeunesse à ce qui me regardoit, m'est toujours présent à l'esprit. Je n'ai point oublié, Messieurs, que le 23 octobre 1737 vous daignâtes, dans la vue de soutenir l'émulation parmi vos concitoyens, m'envoyer les vins d'honneur de la ville, à l'occasion des petits prix que j'avois remportés à l'Académie royale de Paris, ni que le 1er avril 1740, après que j'eus remporté le premier prix de la même Académie, et qu'on m'eut nommé pensionnaire du Roi à l'Académie de France à Rome, vous voulûtes bien donner une nouvelle preuve de votre amour pour les beaux-arts, en m'envoyant derechef les vins d'honneur, et en m'en donnant un certificat que je conserve encore.

S'il faut en croire une tradition accréditée parmi ses concitoyens, Saly, de passage dans sa ville en 1739, aurait profité de son séjour auprès de son ancien maître pour modeler le buste d'Antoine Pater, que conserve aujourd'hui le Musée de Valenciennes. Cette œuvre absolument remarquable en dit plus que tous les éloges sur le talent viril du sculpteur. Résolu, puissant, quelque peu bourru, tel nous apparaît Pater sous le masque plébéien que lui a gardé son élève. Coiffé d'un mouchoir librement jeté, Pater, dans son buste, fait songer au portrait de Marie Serre, mère de Rigaud, sculpté par Coysevox, oncle des Coustou. Il est à remarquer que le buste de Nicolas Coustou, sculpté par Guillaume Coustou, son frère et son élève, est également coiffé d'un mouchoir. Ce buste, après avoir passé au Musée des Monuments français, est de nos jours à Versailles. Saly s'est sans doute inspiré de cet ouvrage qu'il a pu voir chez son maître avant de modeler la tête d'Antoine Pater. Le vêtement sommaire de Pater est traité sans ressauts et avec beaucoup d'art, quant au visage du rude valenciennois il est sans lacunes. L'ouvrage de Saly place son auteur au rang des meilleurs portraitistes de son siècle, et ils sont nombreux. Ce buste, certainement exécuté devant le modèle, est-il de 1739? La question importe peu, car il ne saurait être postérieur à l'année 1740, puisque Saly, cette année-là, partit pour Rome, d'où il ne revint qu'en 1748, et Pater était mort le 24 février 1747. Saly a donc traduit dans une œuvre de haut style la face énergique de son maître, alors que lui-même n'avait pas plus de vingt-trois ans.

Le premier grand prix n'assurait pas autrefois à son lauréat, d'une manière invariable, l'envoi à l'Académie de France. C'est ce qui explique que Saly, lauréat de 1738, n'est désigné qu'en 1740 pour aller à Rome. Il y arrive le 13 octobre de la même année. C'est ce qu'atteste De Troy, directeur de l'Académie, dans une lettre du 24 janvier 1748 au cours de laquelle il annonce pour « ce printemps » le retour en France des sieurs Saly et Jardin[1].

De Troy nous apprend que pendant son séjour au palais Mancini, Saly « a fait la figure en marbre de l'*Antinoüs* qui est une des plus belles copies qui se soient faites à l'Académie ». C'est également à Rome que notre artiste exécuta cette suite de *Vases*, ingénieusement conçus, dessinés avec esprit et gravés dans un recueil dont Saly fit hommage par une dédicace latine à De Troy, son directeur. Avec une modestie

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. II, p. 360-361.

qui l'honore, Saly termine cette dédicace en prenant le titre d'*alumnus*, élève! La suite des *Vases* porte la date de 1746. Or, à la vente de Saly, en 1776, Basan acquit pour la somme de 12 livres un dessin de J.-B. Piranesi qui nous révèle très fortuitement que notre artiste en cette même année 1746 releva d'une maladie grave. Ce dessin « d'une



JACQUES SALY.
Gravure de Charles-Nicolas Cochin.

riche composition, à la plume et à l'encre de Chine, » est ainsi mentionné au livret de la vente : « Idée d'un feu d'artifice pour le recouvrement de la santé de M. Saly à Rome en 1746. » Plus de doute, les camarades de Saly ont craint pour ses jours, et son retour à la santé est le signal de réjouissances exceptionnelles à l'Académie.

Ce fut encore pendant son séjour à Rome que Saly exécuta pour l'offrir à De Troy un buste de jeune fille, mais M. Thiroux

d'Espercennes, l'ayant vu, manifesta le désir de posséder ce marbre et l'auteur s'en dessaisit. Ajoutons que le *Faune portant un chevreau* qui ouvrit plus tard à son auteur les portes de l'Académie royale aurait été composé à Rome. C'est du moins ce qui résulte d'une phrase du livret de la vente de la Live de Jully. L'esquisse en terre cuite de cette œuvre remarquable se vendit 37 livres, mais Pierre Rémy, l'auteur du livret, exagère lorsqu'il écrit que le marbre du *Faune* date également du séjour de l'artiste au palais Mancini. Nous verrons tout à l'heure que l'expert est en défaut.

Lorsque Saly revint en France, il y avait huit ans que Mme de la Live de Bellegarde était morte. Mais notre artiste allait retrouver chez deux de ses enfants le précieux appui dont il était redevable dans le passé à cette femme éminente. La fille aînée de la Live de Bellegarde avait épousé Pineau de Lucé de Viennay, intendant du Hainaut et Maubeuge depuis 1745. Le second fils du fermier général, Ange-Laurent de la Live de Jully, âgé de vingt-trois ans, était très répandu dans la société parisienne, et Saly, allait trouver en lui un ami, un graveur, un parrain qui lui donnerait accès chez Mme Geoffrin.

Ces brillantes perspectives ne font pas oublier au sculpteur sa ville natale. Il s'y rend en 1749. M. de Lucé, l'intendant, lui porte intérêt et ajoute ainsi à sa notoriété dans la région. Les échevins l'accueillent avec déférence, mais je m'en voudrais de me substituer à Saly dans le tableau qu'il a lui-même tracé de sa réception à Valenciennes. Voici en quels termes il évoque ce souvenir au cours de la lettre déjà citée, qu'il écrivait de Copenhague en 1766 :

> Je ne me rappelle pas avec moins de sensibilité le 8me de mai 1749, jour auquel dans la vuë d'honorer mes foibles talens, vous m'invitâtes à paroître dans votre assemblée et vous me demandâtes un morceau de mon ouvrage pour le conserver dans l'hôtel de ville : demande qui fut la source du bonheur que j'eus d'offrir de faire gratuitement une statue pédestre du Roi, pour décorer la place d'armes de Valenciennes, de voir enfin cette offre acceptée, et de me trouver par là dans la possibilité de donner à ma patrie un tribut de mon amour et de ma reconnoissance, en lui consacrant les prémices de mes travaux. Non, messieurs, votre compatriote n'oubliera jamais toutes ces marques de bonté, dont le souvenir fait la douceur de sa vie.

Offre malencontreuse entre toutes, car cette statue pédestre de Louis XV, inaugurée en 1752, fut une source d'ennuis pour son auteur, et il ne parvint pas à calmer les susceptibilités de ses concitoyens avivées par les assertions malveillantes du publiciste Patte.

Mais ne nous laissons pas distraire de notre récit. Saly, s'étant

présenté à l'Académie royale, fut agréé le 27 juin 1750 sur la présentation du modèle de son *Faune portant un chevreau*. Il lui fut accordé un an pour traduire en marbre le modèle de cette composition et le 29 mai 1751, en homme ponctuel, Saly se présentait de nouveau devant les académiciens, avec son marbre terminé. Il fut reçu. Le procès-verbal de la séance mentionne cette réception dans les termes accoutumés, mais l'abbé Lebrun, l'auteur de l'*Almanach historique* de l'année 1777, prétend que l'élection de Saly aurait donné lieu à une remarque toute flatteuse de Lépicié, le secrétaire historiographe de l'Académie :

Saly ayant été reçu à l'unanimité, le secrétaire ne put s'empêcher d'en témoigner et son admiration et sa surprise en disant : « Il y a vingt-deux ans que je suis de l'Académie, et voilà la première fois qu'il ne se trouve point de fève noire dans le scrutin [1] ».

Le 10 septembre 1752, Saly se trouvait à Valenciennes. On inaugurait sa statue de Louis XV. Lui-même en fit remise à sa ville, heureux d'acquitter sa dette de gratitude par cette offre importante en retour de laquelle il ne reçut aucun paiement. C'était d'ailleurs la condition posée par l'artiste. Mais le publiciste Patte, dans un livre quasi officiel sur les statues de Louis XV érigées par plusieurs villes de France, ayant insinué que Saly avait reçu de riches présents à l'occasion de l'inauguration de 1752, celui-ci crut devoir se disculper, et les détails qu'il fournit à ce sujet méritent d'être relevés. Nous les empruntons encore à sa lettre du 1er mai 1766 :

M. Patte s'exprime ainsi : « M. le prince de Tingry (gouverneur de la ville et citadelle de Valenciennes) fit un présent considérable au sieur Saly qui fut imité par M. de Lucé (intendant du Hainaut) et par les magistrats. »

Qui pourrait se figurer que le présent du prince de Tingry fut une magnifique boëtte d'or avec le portrait du Roi, que cette boëtte me fut donnée au pied de la statue, au moment d'une cérémonie aussi auguste que celle de l'inauguration, et lorsque après avoir fait tirer le voile qui couvrait le monument, je fus descendu pour faire mon offrande à la ville, en la priant de recevoir cette preuve de mon amour et de ma reconnaissance; et que ce prince daignât encore accompagner ce présent du remerciement le plus flatteur pour le citoyen et pour l'artiste?

1. Le propos est-il exact? Lépicié aurait en tout cas omis de se souvenir de la date précise de son entrée à l'Académie. Il avait été agréé le 26 juin 1734, nommé secrétaire le 26 avril 1737 et élu académicien le 31 décembre 1740. Lebrun était mal informé quand il prêtait à Lépicié 22 ans de présence à l'Académie en 1751.

Qui s'imagineroit en lisant cette description (le texte de Patte) que le présent des magistrats consistât dans une vaisselle d'argent aux armes de la ville, du gouverneur et de l'intendant, et que le lendemain de l'inauguration M. Desbleumortiers, lieutenant prévôt de la ville de Valenciennes, qu'elle avait député, me présentât cette vaisselle qu'il accompagna de ces paroles : « La ville est très satisfaite du monument que votre zèle lui a procuré. Elle vous prie d'accepter cette faible marque de sa reconnaissance. Elle aurait désiré vous faire un présent plus digne de l'ouvrage et de vous; mais cela ne lui a pas été possible vu l'état où elle se trouve. » Qui croirait que le présent de M. de Lucé fut un grand et superbe étui de mathématiques en or?

Cette nomenclature permet, ce semble, de rappeler le vers du poète :

La façon de donner vaut mieux que ce qu'on donne.

Si flatteurs que fussent pour l'artiste ces témoignages officiels de la gratitude d'une province, ils n'atténuent à aucun degré la générosité de Saly. La statue de Valenciennes fut une offre de son auteur. Tout le monde envisagea les choses sous ce point de vue au moment de l'inauguration.

La réputation du sculpteur, grande dans les Flandres, s'accentuait à Paris. En cette même année 1752, Saly était élu adjoint à professeur par l'Académie. Il avait pris part avec éclat aux Salons de 1750 et de 1751. La marquise de Pompadour lui avait commandé une *Hébé déesse de la Jeunesse* dont un petit modèle allait paraître au Salon de 1753. Le comte de Caylus, de sa plume la plus alerte, s'était fait le biographe de Saly dans le *Mercure*. Cochin popularisait ses traits par le burin. Mme Geoffrin l'accueillait. La Live de Jully trouvait assez de loisirs au milieu de sa vie dissipée pour traduire dans une suite d'eaux-fortes des caricatures dessinées par l'artiste alors qu'il était au palais Mancini. Mariette, critique sévère, se rendait en compagnie de Louis de Silvestre, directeur de l'Académie, dans l'atelier de Saly, et ses réserves sur le talent du sculpteur ne l'empêchaient pas de l'apprécier assez hautement pour assurer sa fortune, de complicité avec Bouchardon. C'est en effet Bouchardon que le roi de Danemark avait pressé de venir à sa cour afin d'exécuter la statue équestre que la Compagnie asiatique désirait offrir à ce monarque. Déclinant l'offre de Frédéric V, Bouchardon désigna Saly comme étant le plus apte à s'acquitter de la tâche dont Sa Majesté danoise voulait bien le charger. « Peut-être y suis-je pour quelque chose, et je ne m'en repens point, » écrit Mariette.

Saly, invité par Frédéric V, accepta de se rendre à Copenhague. Le roi lui offrait 150,000 livres pour le seul modèle de sa statue. Une pareille munificence était de nature à troubler l'âme d'un artiste dont les ressources, en dépit de la notoriété, demeuraient fort mo-



LOUIS XV, STATUE EN MARBRE, PAR SALY.

(A Valenciennes.)

destes. Il ne paraît pas que ce coup de fortune ait altéré l'égalité d'esprit du sculpteur. Homme de travail dans son atelier de Paris, il ne cessa d'être épris de son art et de produire des œuvres de valeur à Copenhague. Le marquis de Marigny, qui n'est encore que M. de Vandières, directeur général des Bâtiments, accorda, au nom du Roi, le 15 août 1753, « au sieur Jacques-François-Joseph Saly », la per-

mission « de s'absenter six à sept années seulement » pour se rendre en Danemark. Le 4 du même mois, l'artiste prit congé de l'Académie, et ne tarda pas à quitter la France, emmenant avec lui son vieux père, sa mère et ses deux sœurs. Le 26 janvier 1754, il faisait parvenir à ses confrères avec ses souhaits, la nouvelle de l'accueil particulièrement flatteur dont il s'était vu l'objet à Copenhague. « Les princes et les princesses du sang, dit un écrivain de l'époque, les ministres d'État prirent plaisir à donner à Saly des témoignages d'estime. »

Saly demeura plus de vingt ans en Danemark. Dès 1754, il reçut le titre de directeur de l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture fondée par Frédéric V. Jamais il n'omit, de 1754 à 1774, de correspondre une fois l'an avec l'Académie royale de Paris, et M. Jules Guiffrey a publié dans les *Nouvelles Archives de l'Art français* une dizaine de lettres adressées par Saly à M. de Marigny. Ces faits témoignent du soin que mit le sculpteur à demeurer en relations étroites avec son pays. Frédéric V mourut le 14 janvier 1766, à peine âgé de quarante-trois ans. Sa statue équestre était terminée, mais Gor, le fondeur, mandé de France, se faisait attendre. Le monument ne fut inauguré que le 16 août 1768. Christian VII, fils et successeur de Frédéric V, applaudit à l'œuvre remarquable du sculpteur français. Venu à Paris en décembre 1768, le roi de Danemark se rendit à l'Académie royale. « Pendant les vingt minutes que le duc de Duras lui permit de s'arrêter dans les salles de l'Académie, (c'est Grimm qui s'exprime de la sorte), Sa Majesté désira voir le petit Faune en marbre, morceau de réception de M. de Saly. Ce petit Faune a de la réputation ; l'Académie, en le montrant au jeune roi, le supplia d'en agréer l'hommage, et Sa Majesté l'accepta. » Christian VII fit plus que d'apprécier un marbre de son sculpteur. Le roi de Danemark demanda au roi de France pour Saly et pour Jardin, son premier architecte, le cordon de Saint-Michel. Cette double requête obtint satisfaction. Comme conséquence de cette nomination, des lettres de noblesse furent octroyées à Saly en 1769.

Notre artiste, étant encore à Copenhague, aurait été pressé de se rendre en Russie pour y exécuter la statue de Pierre le Grand. Mais Saly, éprouvé par le climat du nord, sentait ses forces décliner. Il revit la France en 1774, et alla demeurer rue du Doyenné. Tassaert, appelé en Prusse, laissant libre un atelier dont il avait la jouissance au rez-de-chaussée du vieux Louvre, d'Angiviller autorisa Saly à en prendre possession en avril 1775. Le 29 juillet de la même année,

l'Académie promut l'ancien adjoint au grade d'ancien professeur, et le 4 mai 1776, Jacques-François-Joseph Saly, écuyer, s'éteignait à cinquante-neuf ans, célibataire, ayant fait choix de son ami Nicolas-Henry Jardin, revenu comme lui de Danemark, pour son exécuteur testamentaire. Saly était associé libre de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, de l'Académie des Arcades, de celles de Florence, de Bologne et de Marseille.

II

Nous avons suivi l'artiste en France, en Italie, en Danemark. Essayons de reconstituer son œuvre et d'en marquer le caractère.

En France, Saly a sculpté le buste d'Antoine Pater que nous apprécions plus haut. Ce fut, croyons-nous, son premier ouvrage. Sa précieuse lettre de 1766 renferme la liste des travaux exécutés par lui entre 1748, date de son retour de Rome, et l'inauguration de la statue de Louis XV en 1752. Je le laisse parler :

Indépendamment de la statue pédestre du Roi, de son piédestal et d'une figure de *Faune* pour ma réception à l'Académie royale de Paris, qui ne me rapportait pas plus que la statue de Valenciennes, j'ai fait, pour Mme la marquise de Pompadour, un *Amour* de trois pieds de proportion, en marbre; une figure d'*Hébé* de six pieds de haut, en pierre de tonnerre; pour Mme Geaufrin (*sic*), deux *Cariatides* de quatorze pieds de proportion, aussi en pierre de tonnerre; pour Mme Calabre, un bronze de mon *Faune;* pour M. le comte de la Marche, un *Tombeau*, en marbre, de neuf pieds six pouces de proportion, placé dans l'église de Saint-Rocq, à Paris; pour M. de Valory, un autre *Tombeau* de la même proportion, en marbre et plomb doré, posé à la cathédrale de Quenoy; pour M. Pineau de Lucé, un petit *Tombeau* en marbre et bronze doré, posé à Tours; pour M. le duc de Beauvillier, son portrait en marbre. Pour lesquels ouvrages et autres de moindre valeur, j'ai reçu, sans y comprendre différents présents, en vaisselle d'argent, 71,844 livres.

Nous croyons qu'il convient d'ajouter à ces travaux une statue de Diogène, un groupe représentant Pan, Syrinx et le fleuve Pénée, le buste de Pinto de Fonseca, grand-maître de Malte, et celui d'Alexandrine d'Étiolles.

De ces diverses compositions, deux ou trois seulement nous sont connues par les critiques des contemporains. Mariette loue le Faune; il n'y trouve à reprendre que les accessoires trop finis et peut-être trop nombreux. Toutefois, il constate que ce marbre est une jolie figure. L'Amour n'obtient pas grâce aux yeux de l'écrivain; par

contre, les modèles de l'Hébé sculptée pour Mme de Pompadour et des Cariatides placées chez Mme Geoffrin étaient, paraît-il, des morceaux achevés. Hébé se recommandait par la simplicité de la pose, ce qui est une qualité toujours appréciable en sculpture. Mais l'œuvre capitale de Saly, exécutée en France, fut sa statue de Louis XV. Nous en connaissons l'eau-forte. On dirait, devant l'estampe, un marbre timide, sculpté avec hésitation. Mariette, qui a vu l'original, nous apprend que certaines parties n'étaient pas terminées quand l'artiste, appelé hors de France, hâta l'inauguration. Il n'est pas douteux que si nous comparons la statue de Louis XV par Saly à celles de Pigalle à Reims, de Lemoyne à Rennes, de Guibal et Cyfflé à Nancy, c'est Pigalle qu'il faut proclamer le plus habile. Et cependant, lorsqu'il travaille à loisir, avec pleine liberté, Saly, consciencieux entre tous, sobre, simple, élevé, prend place sur le même rang que Pigalle parmi les sculpteurs du dernier siècle. Ses esquisses, ses modèles ordinairement bien conçus et sagement exécutés, avaient un grand charme. Peut-être l'esquisse en terre cuite de la statue de Louis XV conservée naguère dans le cabinet d'un amateur, M. Royer, avoué à Valenciennes, permettrait-elle d'en appeler de l'eau-forte qui nous reste et des critiques de Mariette ?

L'artiste, heureux d'offrir un monument à sa ville natale, s'était proposé d'orner le piédestal de la statue de Louis XV de deux bas-reliefs. Pressé par le temps, appelé en Danemark, il lui fut impossible de modeler ces bas-reliefs pour le 10 septembre 1752, mais il s'était promis de se tenir parole et de parachever son ouvrage lorsque Frédéric V lui laisserait quelque loisir. La ville de Valenciennes avait réglé les frais du monument entre les mains de Saly. Ces frais se montaient à 27,786 livres 17 sols dont le sculpteur s'était imposé de justifier l'emploi. Son offre demeurait intacte : il n'avait pas voulu d'honoraires. Un solde de 503 livres restait entre ses mains. Il voulut le restituer. On ne crut pas devoir l'accepter. En effet les bas-reliefs qu'il se proposait de sculpter exigeraient des dépenses supérieures à ce chiffre. Il en convint, conserva la somme, et quitta la France.

Douze ou treize ans s'étant écoulés sans que les bas-reliefs attendus parvinssent à Valenciennes, l'opinion s'émut. On oublia le bienfait pour ne retenir que la dette. L'équité n'est pas la vertu des foules. Saly ne pouvait soupçonner l'état d'esprit de ses compatriotes. Sur ces entrefaites, Pierre Patte, architecte du prince Palatin, duc régnant des Deux-Ponts, publia son ouvrage sur les *Monuments érigés à la gloire de Louis XV*. Patte s'était évidemment renseigné auprès

des magistrats intéressés. Il se montra peu bienveillant à l'égard de Saly. Celui-ci, dans sa bonne foi, eut l'imprudence de faire appel à la loyauté du magistrat de Valenciennes. Erreur profonde. Le prévôt de la ville, messire Nicolas-Joseph-Arnould Rasoir, seigneur de Croix, nommé quelques jours après la cérémonie d'inauguration



VASE DESSINÉ ET GRAVÉ PAR SALY.

de 1752, était, dans la circonstance, l'homme de ses administrés, non celui du sculpteur. La lettre, ou mieux le plaidoyer que lui fit tenir Saly sous la date du 1er mai 1766 et qui ne comporte pas moins de quinze pages in-folio, d'une écriture serrée, le laissa très indifférent. C'est ce document que nous avons acquis à Paris vers 1886. Apparemment, le prévôt de Valenciennes n'avait pas jugé bon de le

déposer aux archives de sa ville. Par contre, une correspondance volumineuse échangée entre l'administration valenciennoise et Saly a été conservée au dépôt municipal et M. Paul Foucart en a tiré une très curieuse notice publiée en 1888 [1]. Mais, si intéressant que soit le débat soulevé en 1766 au sujet des bas-reliefs non exécutés par Saly, la pièce initiale du dossier, c'est-à-dire la lettre du 1er mai dans laquelle nous avons puisé un si grand nombre de renseignements biographiques sur l'artiste, est encore inédite, et son étendue ne permet pas de la publier ici.

Saly, nous l'avons vu, vécut en Italie de 1740 à 1748. Outre la copie de l'*Antinoüs* que De Troy proclamait excellente et qui fut placée au Louvre en 1750, l'artiste exécuta pendant son séjour à Rome le buste de jeune fille acquis par M. Thiroux d'Espercennes. Il est à remarquer que Mariette proclame ce marbre « un des plus agréables morceaux que Saly fera jamais ». Or, Mariette n'est pas bien disposé pour notre sculpteur. Nous voyons par le catalogue de la vente de Saly que cinquante-deux *charges et caricatures*, dessinées par l'artiste à la sanguine, existaient dans ses cartons lors de son décès. Dix-sept de ces dessins portaient la date de 1745. Singulier passe-temps pour un pensionnaire du roi. Les dessins sont dispersés, mais La Live de Jully a gravé à l'eau-forte les plus importants. Cette suite manque de gaîté. On y trouvera toutefois trois portraits de Saly par lui-même, traités en charge. Dans l'un, le jeune artiste est vu se rendant à l'Académie ; dans le second, il gagne la campagne pour dessiner ; dans le troisième, il observe un modèle d'atelier. Ce sont là jeux d'artiste, peut-être aussi loisirs de convalescent. Souvenons-nous du feu d'artifice inventé par Piranesi pour fêter le rétablissement de Saly en 1746.

Ce qui vaut plus, c'est la suite de *Vases* dessinés par l'artiste en 1746, et ses compositions ayant pour sujets des monuments funéraires. Sans doute, les tombeaux et sarcophages ne sont pas exempts de quelque complication. Les allégories y abondent ; l'aspect général en est lugubre. Ainsi le voulait la mode. Les squelettes ne choquaient pas nos ancêtres. Mais Saly a fait preuve de goût, d'ingéniosité, d'esprit dans ces dessins qu'il a gravés lui-même. Toutefois, ses vases sont supérieurs à ses catafalques. Ici, rien à reprendre. Cette suite est de toute saveur. Elle dénote un esprit fertile, aisé,

1. *Histoire de deux bas-reliefs.* Almanach de Valenciennes et de son arrondissement pour 1888. Valenciennes, Lemaître, in-12, p. 72-91.

plein de grâce et de distinction. Tritons, dauphins, divinités marines, mascarons, guirlandes se trouvent agencés avec art autour de vases élancés ou élargis au gré d'une imagination toujours heureuse, en mesure de rajeunir sans effort un thème imposé dont les détails font illusion sur l'emploi des mêmes images, tant l'artiste apporte d'habileté dans ses agencements. « Un tel ouvrage, a écrit très justement Caylus, est certainement un badinage pour un grand sculpteur; cependant cette bagatelle indique non seulement un génie facile, et nourri par les bons exemples et rempli des bonnes formes; mais encore une liberté de dessin que la sculpture ne semble que trop refuser à ceux qui la pratiquent. »

Ce talent, cette inclination de Saly qui le portent à fixer sa pensée à l'aide du crayon, seront éminemment utiles au futur directeur de l'Académie de Copenhague. Ses dessins exécutés en Danemark sont sans nombre, et reproduisent les sujets les plus variés. Ce sont des têtes d'étude, des académies, des animaux. Un renne fut l'objet de douze dessins, passés à la vente de l'artiste et dans lesquels il est permis de voir des modèles offerts à l'étude des élèves de l'École académique. Saly, préparé par ses travaux passés à tous les ouvrages qu'un chef d'État est en droit d'attendre de son surintendant des Beaux-Arts ou de l'artiste officiel vers lequel tout converge, exécuta des projets de médailles à la gloire de Frédéric V. Il modela le buste de ce monarque, ainsi que ceux de Struensée et du comte de Moltke. Mais l'œuvre capitale de Saly, c'est, on le devine, la statue équestre de Frédéric. Il y avait quatorze ans que l'artiste habitait Copenhague lorsqu'il eut la satisfaction de voir inaugurer le monument pour lequel le roi de Danemark l'avait « emprunté » au roi de France; c'est son expression. Le fondeur, retenu à Paris, déjoua pendant plus d'une année les projets du statuaire. Frédéric V, à cheval, vêtu à la romaine ainsi que les Louis XIV de Coysevox et de Girardon, se présente à son peuple en pacificateur. L'œuvre est d'un sculpteur. C'est un monument de haut style. La composition, le modelé révèlent la science et le goût qui distinguèrent Saly à la fin de sa carrière. La statue de Copenhague ne saurait être comparée à celle de Valenciennes. Le sculpteur s'est surveillé; il a vraiment donné sa mesure dans ce bronze éloquent et contenu. Les études dessinées ou modelées relatives à ce monument étaient nombreuses chez l'artiste le jour de son décès. Dès le lendemain de l'inauguration en 1768, Saly avait fait un dessin du monument, et Preisler traduisit ce document sur sa planche. Le statuaire publia sur son ouvrage,

en 1771 et en 1773, deux importantes plaquettes à la fois historiques et descriptives. La plupart des historiens parlent des groupes qui entoureraient le piédestal de la statue. Ces groupes n'existent pas. Saly en donne la raison :

Au mois de juin 1765, écrit-il, Frédéric V, par un trait de générosité qui seul lui mériteroit une statue, retrancha de la composition générale les quatre groupes que les bienfaits de ce prince m'avoient porté à y ajouter au delà des conditions de mon contrat[1].

En agissant de la sorte, Frédéric V allégeait la tâche volontaire que s'était imposée son sculpteur.

Le profil de Saly gravé par Charles-Nicolas Cochin en 1752, reproduit en ce siècle par le burin de Malfeson, respire le calme et la simplicité. Le front marque la réflexion, l'œil la droiture, les lèvres la bienveillance. Mais, plus encore que ce profil, les actes du statuaire témoignent de sa valeur morale. Christian VII ayant obtenu pour lui le grade de chevalier de l'ordre de Saint-Michel, il s'empressa d'écrire à M. de Marigny combien la haute faveur dont il était l'objet le laissait confus alors que ses « anciens », Pigalle, Lemoyne et Coustou n'avaient pas reçu le même honneur. Instruit du procédé de Saly, Cochin, déjà chevalier, l'en félicite dans une lettre superbe que nous regrettons de ne pouvoir citer.

On a vu avec quelle fidélité Saly prouva son attachement à l'Académie royale de Paris. Il faisait parvenir en 1770 à ses confrères la vigoureuse estampe de Preisler d'après son monument de Copenhague. Sa *Description de la statue de Frédéric V*, parue l'année suivante, est dédiée au marquis de Marigny. Or, en juillet 1752, Natoire, ayant appris à Rome le prochain départ de Saly pour le Danemark, exprimait à Duchesne en quelle estime il tenait le sculpteur de Valenciennes; il marquait son contentement de le voir apprécié par un prince étranger, puis il ajoutait : « Tout ce que vous m'en dites confirme tout ce que je savais déjà, mais insensiblement nous le perdons ». Natoire s'est trompé. Saly, malgré l'éloignement, les années et les déceptions, est resté Français.

HENRY JOUIN.

1. *Description de la statue équestre*, etc., 1771, in-8°.

CORRESPONDANCE DE L'ÉTRANGER

AUTRICHE ET ALLEMAGNE

COUP D'ŒIL GÉNÉRAL SUR L'ART A VIENNE. — L'EXPOSITION DES ARTISTES SÉCESSIONNISTES DE MUNICH ET DES ARTISTES INDÉPENDANTS DE DUSSELDORF A VIENNE ; LES MENUES EXPOSITIONS DE L'HIVER. — L'EXPOSITION DES ŒUVRES DE WALTER CRANE A PRAGUE, BRÜNN ET LEMBERG. — LES *Fantaisies sur des œuvres de Brahms*, PAR M. MAX KLINGER. — L'ALBUM BOECKLIN.



VIENNE, au premier abord, semble une capitale très peu artiste à l'étranger fraîchement débarqué de Londres, de Paris ou de Munich. L'impression initiale est celle d'une grande ville active où il se brasse énormément d'affaires, d'un lieu de transit et de trait d'union mercantile et populeux entre le commerce russe et levantin et celui d'occident, d'un endroit où l'oriental, russe, turc, grec, juif polonais ou portugais dépouille le costume de son pays pour revêtir le frac et séjourne juste le temps qu'il faut pour se transformer d'homme de spéculation en homme du monde, avant d'aller dépenser les fortunes acquises à Paris ou à Londres, enfin d'un siège immuable de beaucoup d'administrations tatillonnes et paperassières, au fonctionnement très compliqué et très lent. Les grands édifices neufs du Ring, dont tant de viennois sont si fiers, déploient un faste où il entre plus d'orgueil américain que de véritable culture esthétique. Jusqu'à présent il restait aux amateurs de pittoresque, de vieilles pierres et de souvenirs historiques, la ville centrale, impérieusement immuable, fidèle image d'une aristocratie de nom aussi impénétrable à toute ingérence d'aristocratie d'argent qu'à toute idée moderne. Elle avait jadis grand air et un caractère aulique très imposant, cette compacte ville centrale qui rayonnait autour de Saint-Étienne, étranglant ses rues noires, pleines de carrosses armoriés, aux cochers et aux laquais galonnés et en bicornes, entre de lourds et cossus palais classiques, où les styles somptueux des siècles de Louis XIV et de Louis XV s'agrémentaient de motifs d'un caractère spécialement impérial que les morgues héraldiques, le besoin de faire pompeux et grandiose, alliés à un faux goût pour les curiosités les plus baroques, différenciaient fortement de ceux des édifices

contemporains de France, d'où l'amour de ce style était venu. Mais voici qu'après l'exposition universelle de 1873, les bastions tombés, il y eut subitement contact sur tous les points de la circonférence entre la ville commerçante et la ville impériale, et la ceinture de colossaux édifices : trois théâtres, trois musées, une église, un hôtel de ville et une université, sortis en quelques années des portefeuilles d'architectes parfois éminents, tels que le baron Schmidt et le baron Ferstel, remplacèrent les anciennes barrières par autant de traits d'union qu'il y avait jadis de portes aux remparts et qu'il y a maintenant de rues aboutissant à ces centres attractifs communs : Opéra, Théâtre de la Burg, Théâtre allemand, église votive, Parlement, université, Musée d'histoire naturelle et Musée des collections artistiques impériales.

Dès lors, il était clair que la vieille ville centrale ne résisterait pas à la conquête du capitalisme étranger et qu'un multiple courant d'endosmose allait s'établir entre les palais du centre et les jardins des faubourgs et entraîner avec lui le commerce de l'un en l'autre. En effet, on vit dès lors les aristocrates se construire des palais à Landstrasse et à Wieden, on vit des banques de change et de grands magasins passer des faubourgs au centre de la ville, s'y sentir à l'étroit, éprouver le besoin de s'agrandir, et le vieux Vienne fut frappé mortellement. Nous assistons aujourd'hui à son agonie. Tout s'en va; l'implacable pioche du démolisseur ne respecte rien, ni les palais aux magnifiques proportions, ni les petites maisons bourgeoises où le moyen âge et le XVIIIe siècle se mêlent avec tant de bizarrerie pour former un style ambigu d'un caractère si spécialement autrichien, ni le charme, inhérent à certaines vieilles bâtisses, du souvenir d'actes historiques mémorables; et, sur tous les points à la fois, de larges trouées éventrent les noires façades monumentales, et d'immenses maisons de rapport les remplacent et déséquilibrent de leurs blancs placards prétentieux et surchargés l'harmonie de lignes et de couleurs des rues et des places; tandis qu'au contraire, par une réelle inconséquence, les travaux de construction de la Burg se poursuivent sur les plans de son architecte du siècle passé, Fischer von Erlach, dont la valeur réelle et posthume jouit de la toute spéciale faveur du souverain actuel. Et lorsque, derrière cette Burg qui cherche à prendre les proportions d'un Louvre, la cité aura subi avec moins de discrétion l'opération capitale que le baron Haussmann fit jadis subir à Paris, Vienne aura perdu tout le prestige pittoresque qui lui restait, cette unique façon artistique classique et autrichienne, dont il ne restera plus guère d'échantillons formant un ensemble complet qu'à Prague ou en province, à Gratz, à Salzbourg, à Innsbruck et dans certains châteaux et abbayes de campagne : Schlosshof, Melk, Klosterneubourg, Durnstein.

A vivre plus longtemps dans la capitale autrichienne, l'impression première persiste. On se convainc que l'aristocratie, en perdant le goût de la langue et des habitudes françaises, a perdu aussi la tradition des demeures de grand style qu'elle devait surtout au prince Eugène, et que la masse générale du public est infiniment arriérée en fait d'art. On peut dire d'une façon à peu près absolue que les besoins artistiques de l'Autriche sont nuls. En général, l'art fait défaut aussi bien dans les salons que dans les magasins; on voit des chromolithographies dans des palais, et peu de grands seigneurs se donnent la peine de masquer leur complète indifférence et même leur mépris pour les beaux-arts. Le prince régnant de Liechtenstein, le margrave Pallavicini, le comte Lanckoronski Brzezie sont de magnifiques exceptions,

mais qui ne suffisent pas à infirmer la règle. Et l'exemple vient de très haut. L'empereur, qui est avant tout un soldat et un actif, ne dissimule aucunement son peu d'intérêt pour les arts, et les partielles et intermittentes faveurs de l'archiduc Régnier et de l'archiduchesse Stéphanie ne sont pas suffisantes pour les faire prospérer comme ces grands personnages pourraient le faire, dans une ville aussi importante et d'un passé historique aussi considérable.

Bien plus, les colossaux musées du Ring, loin d'être ouverts démocratiquement au peuple de toute espèce, ne sont ouverts qu'avec parcimonie aux gens bien mis, et à des jours et des heures plus ou moins arbitraires dont il faut un réel effort de mémoire pour conserver la liste, au reste souvent variable. En outre, ces musées sont arrêtés dans leur développement par le fait qu'étant impériaux et non nationaux ils n'osent accepter aucun don, aucun legs et ne peuvent s'accroître que de par la volonté du souverain. On comprend ce qu'il en advient si le souverain est peu amateur d'œuvres d'art. Il suffit, pour se convaincre de la stagnation et de l'arrêt complet qui en résultent, de parcourir les salles du musée de Vienne affectées à la peinture moderne. En revanche, la Galerie de l'Académie des Beaux-Arts, qui mériterait d'être beaucoup mieux connue puisqu'elle renferme l'un des plus beaux Rembrandt, de magnifiques Rubens et Murillo, un bouquet admirable de portraits vénitiens, un très rare Hans Fries, et un tableau probable Dürer très curieux, ne cesse de s'augmenter (comme elle s'est du reste formée) par la munificence de quelques mécènes, au premier rang desquels il faut toujours citer, cela va sans dire, le digne successeur du comte de Lamberg et le prince de Liechtenstein, dont la galerie particulière, ouverte avec une facilité qui contraste heureusement avec l'irrégularité arbitraire des musées impériaux, renferme, outre les plus beaux portraits de van Dyck connus, un Léonard très énigmatique, la série de l'*Histoire de Décius*, de Rubens, et un Rembrandt tout à fait étrange, sans compter parmi les maîtres français quelques exquis Chardin et deux amusants Meissonier.

Au Musée d'art industriel, des hommes de goût, tels que M. de Falke et son remplaçant M. Bucher, MM. Unger, Hecht et Ribarz, procèdent avec la meilleure volonté du monde, mais d'une façon très circonspecte et timorée ; c'est ainsi que ce musée, créé dans un but direct d'instruction publique, vient de reculer devant la dépense de faire venir de Brünn la très importante exposition des œuvres de Walter Crane, l'esthète anglais d'une si prépondérante influence dans l'amélioration du goût et du sentiment décoratifs des intérieurs d'outre-Manche. Vienne s'est ainsi laissé dépasser non seulement par Brünn, mais par Prague et Lemberg. Deux heures de chemin de fer n'étaient pas pour faire reculer les quelques artistes viennois qui s'intéressent au mouvement préraphaélite. Organisée à Bruxelles par les soins de M. Fernand Khnopff, l'exposition d'ensemble de l'œuvre de Walter Crane, avant d'arriver en Autriche, s'était promenée à Berlin et dans plusieurs villes d'Allemagne où elle avait été, partout, un des gros événements de l'hiver. Elle mérite donc d'être mentionnée ici, d'autant plus que les allemands ont eu par elle la révélation de ce sens décoratif nouveau dont, parallèlement aux préraphaélites en Angleterre, M. Eugène Grasset s'est fait en France l'initiateur et l'apôtre.

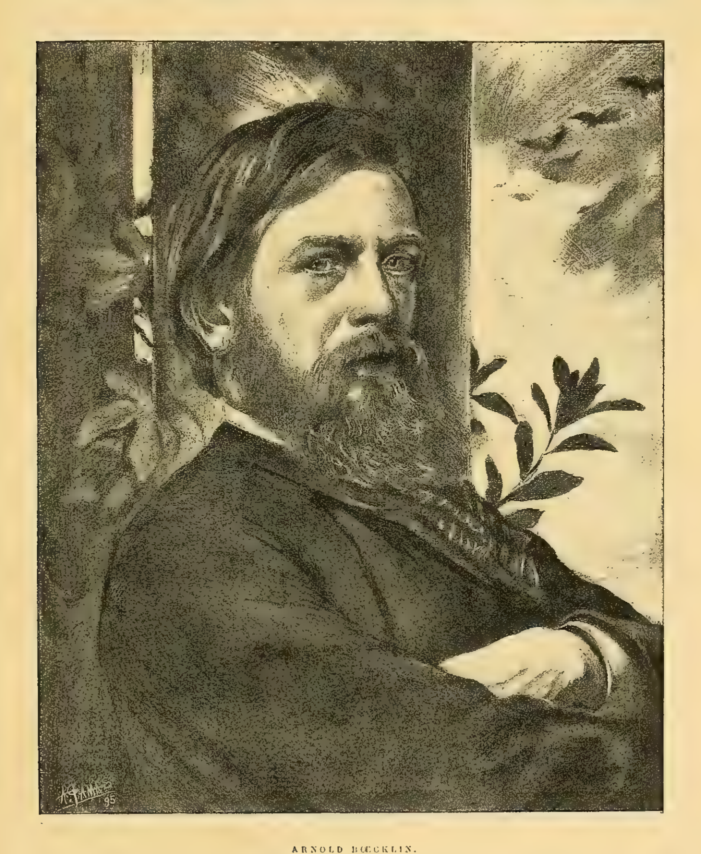
Le Musée d'art industriel de Vienne s'est consolé d'avoir, en cette circonstance, manqué le coche d'une façon impardonnable, par une très complète exposition de gravures à la manière noire, à laquelle ont surtout largement coopéré le Cabinet des estampes de Dresde, le prince de Liechtenstein et les frères Artaria. Les planches

les plus anciennes, de Louis de Siegen de Sechten, l'inventeur de cet art velouté et séduisant (Utrecht, 1609), du prince palatin Ruprecht, grand amiral d'Angleterre (Prague, 1615 ; Londres, 1682), des trois frères Wallerant, Bernard et Jacob Vaillant, ses élèves, jusqu'aux agréables chefs-d'œuvre d'après Reynolds et Wright par John Dean (1798) et Thomas Watson (1743 à 1781), ont présenté pendant deux mois aux familiers du Musée d'art industriel le plus merveilleux défilé de magnifiques portraits, la plus vivante reconstitution de la vie somptueuse des deux derniers siècles aux Pays-Bas, en Allemagne, en Autriche et surtout en Angleterre. Sébastien Barras, le peintre et graveur d'Aix en Provence (1653-1703), André Bouys, né à Hyères en 1656, mort à Paris en 1740, Louis Bernard, dessinateur parisien de la fin du XVIIe siècle, Isaac Sarrabat, né aux Andelys en 1670, L. Lombart et Louis Philibert Debucourt (Paris, 1755-1832), représentaient assez maigrement la France, à laquelle, en revanche, faisaient tant d'honneur les beaux travaux sur la manière noire, indispensables et effectivement à chaque instant cités, de MM. Delaborde, Robert Dumesnil, Leblanc et Portalis-Beraldi.

On s'est, au reste, toujours beaucoup occupé de gravure à Vienne, et c'est en cela qu'on fait le plus preuve de culture artistique. Le nombre de collectionneurs qui s'intéressent au vieux Vienne et réunissent les documents qui s'y rapportent est relativement très considérable ; c'est leur manière de se consoler de la disparition de leur vieille ville. Et il existe une *Société pour la reproduction artistique* qui, chaque année, se signale par de magnifiques publications à peu près introuvables, puisqu'elles sont immédiatement souscrites par les membres de la société et à peine mises à cinq ou six exemplaires dans le commerce. Ces publications sont très louables pour leur intérêt strictement, jalousement artistique, à commencer par cette luxueuse revue : *Die graphischen Künste,* dont la beauté, le sérieux, la perfection et l'abondance des reproductions sauraient difficilement être égalés.

Cette société pour la reproduction artistique, très fermée, très riche et de culture extraordinairement aristocratique, à elle seule empêche d'affirmer que, dans Vienne, l'évolution artistique qui se poursuit avec des alternatives d'épanouissements si variés en France, en Angleterre et en Allemagne, soit impossible à étudier. Sans elle nous ne l'entreverrions que de très loin, car cette efflorescence et ces renouveaux, grâce à l'opposition de tout l'arrière-ban des artistes du *Künstlerhaus,* attristent la vieille Autriche plus qu'ils n'y amènent de fleurs et de pollens fécondants. Il est bien certain que si toute l'Autriche s'est émue de l'annonce de la prochaine expédition du peintre Julius de Payer au pôle Nord, c'est plus à la pensée de la gloire patriotique de nouvelles terres à baptiser du nom de François-Joseph qu'à l'idée de revoir le Géricault des mers polaires rapporter de son aventureuse campagne une autre œuvre de l'envergure de celle qui, avec deux ou trois autres, dont un Hans Canon, un Matejko et un Pettenkofen, empêchent la section moderne du musée impérial de devoir être tout à fait passée sous silence. Toutefois de temps en temps, quelque bon vent amène au *Künstlerhaus* des expositions intéressantes, telles que l'exposition internationale du printemps passé, à laquelle nous devons, par ricochet, la toute récente des artistes sécessionnistes de Munich et des artistes indépendants de Düsseldorf. En effet, tandis que les deux sections du Champ-de-Mars et des Champs-Élysées avaient été invitées à représenter la France à Vienne, on avait écarté les Sécessionnistes allemands et l'Union libre des artistes de Düsseldorf. Il leur était dû une revanche. Du 15 décembre au 4 février,

le *Künstlerhaus* a donc été occupé par les deux sociétés indépendantes, qui y ont réuni la plus belle exposition qui, de mémoire d'homme, ait été vue à Vienne. Il n'y a pas grand'chose à ajouter à propos de cette exposition à ce que nous avons dit de celle de Munich dans notre dernière correspondance trimestrielle.



ARNOLD BŒCKLIN.

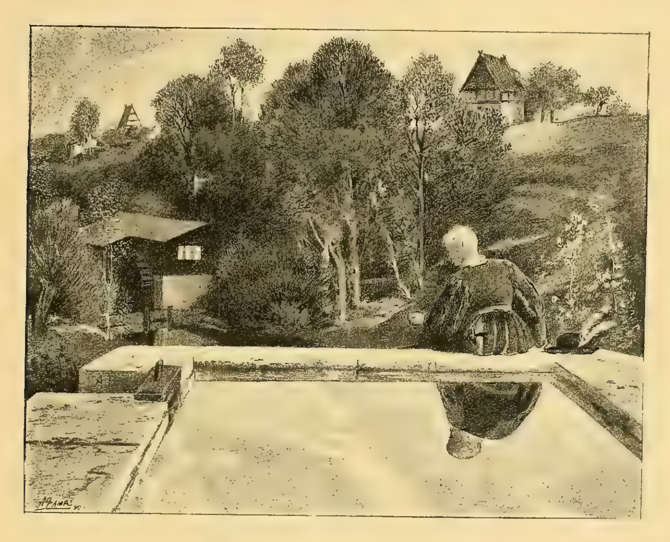
Portrait de l'artiste par lui-même.

Elle confirme pleinement nos impressions sur les artistes qui y ont part.

A peine constituée, l'Union libre des artistes de Düsseldorf, qui tient compagnie à la Sécession au *Künstlerhaus* de Vienne, avait tenu à s'affirmer par une grande publication illustrée, sorte de profession de foi à laquelle chacun de ses membres

a apporté son article à la suite du frontispice de fière tournure que lui a donné M. A. Frenz, qui, dans sa composition, a très heureusement utilisé les motifs classiques de Capri et le contraste toujours obsédant des épaisses mers trop bleues et des ciels légers, très habilement harmonisés. Le grand in-folio, fièrement intitulée *Unsere Kunst*, prêche d'exemple un art qui ne subira jamais les furieuses attaques réservées à toute flagrante nouveauté; il ne porte aucun défi aux groupements artistiques rivaux et ne prône aucune tendance subversive, mais il suffit pleinement à la mission de donner une aimable idée de l'école actuelle de Düsseldorf, qui ne serait plus l'école de Düsseldorf, si, comme de juste, n'y dominaient quelques paysagistes sincères : M. Heinrich Heermans surtout, un passionné des canaux d'Amsterdam par les plus sombres et boueux temps d'hiver aussi bien que par les radieuses soirées d'été; comme aquarelliste et graveur, il reste estimable, mais rien de plus, car il y a loin de ses puissants et brumeux crépuscules citadins sur les quais neigeux à ces coquettes notes de voyage rapportées d'Italie et enlevées à la façon superficielle d'un amant de la nature du nord, pour qui l'exil est dans les pays du soleil et qui ne découvre aucune profondeur dans les sites méridionaux. L'œuvre capitale de M. Fritz von Wille a été jadis ce clair de lune au bord de la Lahn où, tout en restant peintre de la stricte réalité, il se rapprochait fortement de Böcklin paysagiste par l'heureuse mise en scène de son vieux pont de pierre et de la silhouette massive de son château féodal découpé carrément sur les étoiles. M. Ludwig Herzog a dit avec beaucoup de sentiment la tristesse lugubre des enterrements pluvieux et crottés le long des grand'routes détrempées. M. Kampf a de bonnes attitudes et de prestes sténographies de mouvements d'ouvriers au travail. M. Hugo Muhlig, en quelques dessins à la plume, excelle à rendre le charme triste de certaines campagnes pastorales qui paraîtraient insignifiantes aux trois quarts des passants. On le voit, les peintres de Düsseldorf, en *leur art* tel quel, n'apparaissent pas comme de bien fougueux révolutionnaires. Cependant, il faut mettre à part d'eux tous l'individualité très marquante d'un grand poète de l'action qui, loin d'être un chef de file, fait bande à part pour le moment. Il s'agit d'un peintre militaire, et on doit le placer au premier rang des artistes allemands modernes : c'est M. Th. Rocholl. Il a commencé par subir l'influence de Böcklin, alors que le maître était encore discuté, et a signé des œuvres d'un romantisme tout à fait wagnérien, tel ce chevalier cuirassé arrêté dans un cimetière au bord d'un lac orageux qui déferle en flots d'encre, planche capitale de la gerbe offerte par les indépendants de Düsseldorf en échantillon de *leur art*. Puis, tout à coup, M. Rocholl, sous la profonde impression des batailles de 1870, s'en est fait le chantre exaspéré et maudisseur. L'ensemble de son œuvre pourrait dès lors s'appeler les *Tragiques*, comme le barbare poème d'Agrippa d'Aubigné; et autant les tirades noires et rouges, incendiaires et sanglantes, du vieux huguenot échappé au bûcher, donnent l'horreur des guerres religieuses, autant la peinture de M. Rocholl est faite pour inspirer la haine des guerres politiques. Les peintres militaires français ont des heures de détente où ils prennent leur parti des atrocités, oublient les charniers, et semblent comme grisés par la poudre. Dans leurs scènes les plus terribles, la bonne humeur, la fringance et l'entrain de leur race ne perdent jamais leurs droits; telles œuvres de Detaille et de Neuville disent les coquetteries de la guerre et entre deux carnages chantent le bonheur d'être soldat; au-dessus de la jonchée de cadavres, on entrevoit toujours l'apothéose, et puis sous la pensée artistique gît toujours l'arrière-pensée

patriotique. Chez M. Rocholl jamais; il hait la guerre, il en a horreur, et ses tableaux ne peuvent en inspirer que la haine et l'horreur. Ce peintre morose (dont on a jusqu'à de simples ornements, qui sont les perles de la publication artistique de Düsseldorf : comme les culs-de-lampe et les têtes de chapitres où la danse macabre joue un rôle prédominant, la Mort) ne déguise jamais aucune des atrocités de la bataille; il se complaît au contraire à élire les plus hideuses dont il ait le souvenir, et à les retracer avec la rage effrayante et si justifiée d'un ancien soldat qu'aucune victoire n'a grisé et qui, ayant vu clair sur le champ de mort, sait trop bien ce qu'elles coûtent : il semble peindre pour se venger d'avoir dû tuer. Il y a sur sa



RETOUR AU PAYS, PAR ARNOLD BOECKLIN.

palette plus de sang que de couleur, et ses tableaux trouent de rouge la salle où sont exposées les œuvres inoffensives de la paisible école de Düsseldorf.

Profitant de la présence de leurs hôtes de Munich et de Düsseldorf, les artistes viennois ont tenu leurs assises annuelles de Noël et de nouvel an, en une petite exposition de tableaux et aquarelles ouverte à quelques rares invités du dehors : nous retrouvons parmi eux M. Stuck avec un extraordinaire dessin de femme blonde, au crayon frotté d'un peu de pastel, arrivant merveilleusement à donner l'illusion d'une carnation cireuse, désagréable dans la réalité, mais rendue en vrai tour de force; M. Dettmann avec une aquarelle d'église à la fois démantelée et barricadée, sur une plage d'une mortelle tristesse; M. Hans von Bartels avec un morceau de falaise de cadmium sur un ciel et une mer très bleus. Cette fois-ci, parmi les Autrichiens, M. de Hœrmann, cet incorrigible et vaillant réaliste d'une si parfaite

sincérité artistique, primait tout. D'une campagne en Sicile il rapportait des paysages de Taormine d'un coloris exaspéré, une vue de l'Etna violet et neigeux prise de terrasses délabrées aux murailles crénelées envahies de folles végétations méridionales, enfin un jardin fleuri d'une exubérance de *Paradou* presque africain, où toutes les fleurs de la création semblaient s'être donné rendez-vous pour éclore à la fois sous les regards méditatifs d'un vieux capucin. M. Ribarz, pour une fois, était infidèle à ses chers motifs architectoniques si judicieusement choisis dans les parcs et les châteaux classiques des environs de Vienne ; il nous montrait une route d'Auvergne d'une belle sobriété ambrée et, sous forme de paravent aux coquettes lignes d'encadrement rococo, un plantureux paysage hollandais grassement vert et grassement gris, vu à travers des gerbes de pivoines et d'iris groupés avec une entente rare de la décoration réaliste. M. Sigmund avait signé quelques très remarquables pastels et aquarelles de Hongrie, paysages des bords de la March, un des sites les plus grandioses et les plus méconnus des environs de Vienne, récemment mis à la mode parmi les peintres par M. Engelhart ; enfin, un étranger encore, M. Dudlay-Hardy, très égaré au milieu d'un énorme fatras de médiocrités, forçait l'attention par trois aquarelles marocaines grises et argentées, pleines de vie et d'une décevante habileté. Quant au reste, n'en parlons pas.

En effet, autant l'étranger qui parcourt les rues de Paris est frappé de l'inouïe quantité d'œuvres de mérite et parfois remarquables exposées aux devantures des grands magasins artistiques dans les rues avoisinant le boulevard, autant à Vienne il est rare d'avoir de semblables indices de vitalité artistique à signaler. Dans les étalages, à peine parfois les portraits des grands personnages en vedette selon les fluctuations et les événements de leur vie politique ou privée, portraits rarement bons, sauf ceux signés de MM. Heinrich von Angeli, de Clemens von Pausinger ou Thaddée von Adjukiewitz. D'expositions particulières, comme il s'en succède toute l'année en vingt endroits à Paris, à peu près jamais, sauf de loin en loin chez deux dilettanti qu'il faut compter au nombre si restreint des vrais protecteurs de l'art à Vienne, les frères Artaria, dont les archives familiales sont si riches en correspondances et manuscrits de Mozart, Haydn et Beethoven, et chez qui dernièrement tout le grand monde a défilé pour regarder la dernière œuvre de M. Pausinger, un remarquable pastel : *Madame Sans-Gène* sous les traits de l'actrice en renom, créatrice du rôle à Vienne, Mme Odilon-Girardi ; un pastel encore de M. F. von Uhde, bien préférable selon nous à ses interprétations socialistes des Évangiles, plus artistes, mais guère moins sacrilèges que celles de M. Jean Béraud, puisque cette sorte d'anachronisme n'est supportable que commis par des peintres qui croient à ce qu'ils représentent ; il s'agissait cette fois, pour M. Uhde, d'un intérieur d'une bonhomie toute hollandaise et d'une facture qui est le dernier mot de la simplicité et du talent maître de lui-même sans ostentation. Cette intéressante petite exposition particulière était complétée très heureusement par une série de légères aquarelles de M. Myrbach, illustrant les scènes des campagnes napoléoniennes avec beaucoup d'exactitude topographique et cette véritable entente des mouvements du cheval et des évolutions militaires qui trahit l'officier d'expérience sous l'artiste ; enfin par quelques dessins d'un archaïsme savant et d'un sentiment médiéval très prononcé de M. Hans Schwaiger, un artiste mystérieux, illustrateur de légendes, qui vit en Robinson dans quelque coin de campagne en Moravie, et dont on a

beaucoup admiré dernièrement la parure décorative qu'il a donnée aux récits fantastiques de Hauf qui ont pour théâtre la cave de l'hôtel de ville de Brême.

Avant Noël, il eût également fallu visiter l'exposition des objets d'art oriental dont les administrations autrichiennes cherchent à perpétuer la tradition dans la province occupée..., on peut dire déjà annexée, de Bosnie et Herzégovine. Mais, comme il arrive toujours en pareil cas, un art proclamé officiel est un art tué, qui d'art se fait industrie et commerce : les exquises irrégularités du dessin des broderies paysannes slaves et des incrustations turques disparaissent, une fois codifiées; la force d'invention nécessaire à la multiplication et au renouvellement des types s'étiole, les modèles ne sont plus copiés qu'avec la perfection dénuée de toute personnalité des forts en thème par les élèves des ouvroirs et des fabriques de Serajevo, la libre efflorescence irrégulière et fantastique des motifs d'arabesques et la vie imaginative des boutiques du bazar sont à tout jamais tuées : le naturel est remplacé par les formules.

Voilà pour les menues manifestations quotidiennes de la vitalité artistique viennoise. Si nous sortons des exhibitions privées et que, de la rue et des magasins, nous passions aux édifices publics, il nous restera à signaler l'érection de deux beaux monuments, fait assez rare et, partant, d'une tout autre importance en Autriche qu'en France. Car si le manque d'initiative artistique se fait parfois cruellement sentir ici, ce n'est pas sans apporter toutefois quelques compensations. La manie des statues est une passion qui ne sévit guère du Danube à l'Arlberg. Le monument de la Victoire à Saint-Étienne, œuvre du professeur Hellmer, a fait une profonde sensation sur le public viennois et obstrué pendant plusieurs semaines la circulation à travers la métropole de Saint-Étienne, qui, comme l'on sait, sert fort irrespectueusement de passage. L'inauguration de celui de Werndl, à Steyer, œuvre de M. Tilgner, un des statuaires officiels du pays, auquel on vient de confier le monument de Mozart, alors qu'il achève à peine en ce moment un groupe colossal, l'*Amour de la patrie*, a donné lieu dans la Haute-Autriche, l'automne passé, à de grandes solennités qui ont attiré un concours énorme de population. Ce monument est une œuvre d'un fort et savoureux réalisme, d'une rudesse qui convenait bien à la célébration d'un inventeur qui fut, en même temps qu'une sorte de Krupp autrichien, — mais inventeur de fusils au lieu de canons, — un vrai père pour ses ouvriers. Werndl est mort il y a trois ans, après avoir fait des quelques aciéries du Steyer d'autrefois une vraie ville d'usines, où la fabrication des vélocipèdes fait intermittence avec celle des fusils entre temps des grandes commandes nationales. Toute la fabrication de l'arme à feu, résumée en statues d'ouvriers, flanque les angles du piédestal. Qu'on n'y recherche aucune élégance de lignes et d'attitudes : l'œuvre a la brutalité qui convient à une population fabricante d'appareils à massacre; c'est de la chair à canon qu'il fallait pour glorifier l'inventeur d'un nouveau système de boucherie. M. Tilgner l'a compris en artiste vigoureux et mâle qu'il est.

Le monument érigé dans un bras du transept de Saint-Étienne célèbre de hauts faits lointains : la délivrance de Vienne assiégée par les Turcs, le 12 septembre 1683. Il s'agit d'une sorte d'autel à baldaquin plaqué en haut relief contre la muraille et enrichi de groupes et de statues de marbre blanc. Au pinacle, une fort jolie Sainte Vierge, priée, à sa droite, par le pape Innocent XI et, à sa gauche, par l'empereur Léopold Ier agenouillé. Plus bas, Jean Sobieski, le roi de Pologne libérateur, qui

n'aurait su manquer à cette apothéose de pierre taillée. En bas au centre, à cheval, Rüdiger Stahremberg rentre triomphalement dans Vienne, et les statues latérales de Colonitz et de Liebenberg achèvent l'ordonnance de ce fastueux monument, qui jure moins avec les autels et la loge impériale dix-huitième siècle meublant le chœur et les nefs, qu'avec le style d'un gothique si surchargé de la vénérable métropole.

Mais il est temps de quitter l'Autriche — où nous n'avons cependant guère fait que de nous occuper de peintres allemands — pour passer en Allemagne où nous attend un événement important : l'apparition de la grande œuvre tant annoncée et tant retardée de M. Max Klinger, un album de *Fantaisies* à l'eau-forte sur de la musique de Brahms, volume d'un prix fabuleux, jusqu'ici ouvrage capital du peintre et statuaire de Leipzig, tiré à petit nombre et dont toutes les planches ont été solennellement détruites après officielle justification du tirage.

Ces *Fantaisies* sur de la musique de Brahms n'essaient aucunement d'interpréter les étrangetés, assujetties à une si forte discipline scolastique, des œuvres du compositeur le moins viennois qui ait jamais vécu à Vienne ; mais elles retracent dans tout leur désordre les images qui remplissent les têtes imaginatives à l'audition de musique tumultueuse : chants de harpe planant sur des océans qui déferlent, formes tourmentées qui s'envolent dans les nuages, géants qui escaladent le ciel par l'entassement des Ossas sur les Pélions, humanités primitives offrant des sacrifices à des divinités cosmogoniques sur des plages balayées par le vent. Les musiciens eux-mêmes déclarent ne pas saisir les rapports censés existants entre la musique de Brahms et les eaux-fortes de M. Max Klinger. Ce qu'il y a de certain, c'est que ces eaux-fortes admirables n'ont nul rapport avec les paroles du texte chanté quand il y en a un ; il faut donc les prendre pour ce qu'elles sont : de magnifiques fantaisies intermédiaires entre les arts du dessin et ceux des sons, où la mythologie rénovée, ou du moins différemment comprise, çà et là apparaît pour symboliser les luttes polyphoniques de l'orchestration moderne. Une œuvre aussi ardue à comprendre ne pouvait, ne devait pas être un succès populaire et a été plus discutée qu'admirée. Si l'ensemble en est très étonnant, il faut convenir qu'ici comme toujours dans les imaginations des grands idéalistes modernes, fût-ce Böcklin, il y a des choses que le goût français ou anglais réprouvera absolument, à commencer par certains nus féminins qui sont franchement laids.

Depuis deux ou trois ans il est à peu près impossible de parler d'une phase quelconque de la vie artistique en Allemagne sans avoir à citer Böcklin. L'Union photographique de Munich vient de publier le tome second de cette collection des principales œuvres du maître, dont le premier avait paru il y a deux ans, souscrit par les plus riches bibliothèques et musées de l'Allemagne entière. La nouvelle suite est, si possible, encore plus intéressante que la première ; nous y retrouvons la plupart des tableaux mentionnés dans la précédente correspondance, ou reproduits et cités dans les articles consacrés par la *Gazette des Beaux-Arts* à Böcklin en 1893 ; le maître y apparaît dans toute la prodigieuse variété de ses données et de ses moyens.

WILLIAM RITTER.

BIBLIOGRAPHIE

DES

OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1895.

I. — ARCHÉOLOGIE.

Les navires sur les vases du Dipylon; par Cécil Torr. In-8°, 16 p. avec fig. Angers, imp. Burdin et Cie; Paris; lib. Leroux.

La vie publique et privée des Grecs et des Romains, album contenant 885 gravures, plans, vues, etc., avec des sommaires et des légendes explicatives: par Gustave Fougères. Gr. in-4°, 124 p. Paris, imp. Lahure, lib. Hachette.

Lexique des antiquités romaines, rédigé sous la direction de R. Cagnat, professeur au Collège de France ; par G. Goyau, membre de l'École française de Rome. Gr. in-8°, avec 365 dessins inédits, dont 8 hors texte, une carte et une planche en couleurs. Paris, Thorin et fils.

Le Grand Camée de Vienne et le Camayeul de Saint-Sernin de Toulouse; par F. de Mély. In-4°, 36 p. avec grav. Toulouse, imp. Chauvin et fils ; Société archéologique du midi de la France.

Antiquités gallo-romaines de la Haute-Loire; par Hippolyte Malègue. Descriptions avec cartes et grav. In-8°, 104 p. Le Puy, imp. Marchessou.

Antiquités nationales. Description raisonnée du musée de Saint-Germain-en-Laye. Bronzes figurés de la Gaule romaine; par Salomon Reinach. Ouvrage accompagné de 1 héliogravure et de 600 dessins, par J. Devillard et S. Reinach. In-8°, xv-385 p. Paris-Mesnil, imp. Firmin-Didot et Cie. Paris, lib. de la même maison.

Catalogue des objets d'art et de curiosité composant la donation Ozenfant (Ville de Lille, musée d'archéologie) ; par Marcel Nicolle. In-18, x-37 p. Lille, imp. Lefebvre-Ducrocq.

Troja im Jahre 1894. Enthüllungen gegenüber dem Phantasiestück im deutschen Reichsanzeiger, nr 222; von E. Bœtticher. In-8°, 34 Seiten. Schwerin, Ed. Herberger's Buchdruckerei.

L'Archéologie chrétienne à Rome. La Maison des martyrs ; par Paul Allard. In-8°, 39 pages. Paris, imp. de Soye et fils.

Extrait du *Correspondant*.

Monuments grecs, publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques en France. Nos 21, 22 (1893-1894), 2e vol. In-4°, 48 p. avec 2 dessins et 2 planches. Paris, imp. Chamerot et Renouard ; lib. Maisonneuve et Cie.

Les Architectes, Sculpteurs et Maîtres d'œuvres de l'église Saint-Sauveur d'Aix en Provence, au xve siècle; par Numa Lacoste. In-8°, 24 p. avec gravures. Paris, imp. et lib. Plon, Nourrit et Cie.

Le Mur à amphores de la colline Saint-Louis, à Carthage; par le R. P. Delattre. In-8°, 33 p. avec figures et planches. Paris, Imp. Nationale.

Extrait du *Bulletin archéologique* (1894).

Torques en bronze ornés de figures humaines conservés au Musée de Troyes; par L. Le Clert. In-8°, 8 p. et planche. Paris, Imp. Nationale.

Extrait du *Bulletin archéologique* (1894).

Jean-Baptiste de Rossi et l'Archéologie chrétienne à Rome; par M. le vicaire général de Beauséjour. In-8°, 18 p. Besançon, imp. Jacquin.

Extrait du *Bulletin de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Besançon.*

Trois menhirs trouvés dans le bois de Meudon; par M. Berthelot. In-8°, 7 p. Angers, imp. Burdin et Cie; Paris, lib. Leroux.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Mission de M. de Sarzec en Chaldée. Huitième campagne de fouilles (1894); par Léon Heuzey. In-8°, 4 p. Angers, imp. Burdin et Cie; Paris, lib. Leroux.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Iconographie de la Chapelle Palatine; par A. Palowski. In-8°, 40 p. avec fig. Angers, imp. Burdin et Cie; Paris, lib. Leroux.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Notes sur quelques pierres gravées portant des signatures d'artistes; par Salomon Reinach. In-8°, Angers, imp. Burdin et Cie; Paris, lib. Leroux.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Tête d'Artémis en marbre découverte à Cyzique; par Salomon Reinach. In-8°, 3 p. et planches. 16 p. Angers, imp. Burdin et Cie; Paris, lib. Leroux.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Les Temps préhistoriques en Suède et dans les autres pays scandinaves; par Oscar Montélius, conservateur du Musée de Stockholm; ouvrage traduit par Salomon Reinach, conservateur-adjoint des musées nationaux. In-8°, VI-352 p. Avec 1 carte, 20 planches contenant 120 figures et 427 figures dans le texte. Angers, imp. A. Burdin et Cie; Paris, lib. Leroux.

Inscriptions inédites de Tunisie et Note sur quelques inscriptions découvertes récemment à Medjez-el-Bab et à Bijga; par M. Gauckler, inspecteur des antiquités. In-8°, 51 p. Paris, Imp. Nationale.

Extrait du *Bulletin archéologique* (1894).

Les Théories de la Genèse à Mycènes; par F. Houssay. In-8°, 27 p. avec fig. Angers, imp. Burdin et Cie; Paris, lib. Leroux.

Revue archéologique.

Exploration archéologique dans le Morbihan; par A. Martin. In-8°, 30 p. avec figures et planche. Angers, imp. Burdin et Cie; Paris, lib. Leroux.

Revue archéologique.

Quelques figurines hétéennes en bronze; par J. Menant. In-8°, 11 p. avec fig. Angers, imp. Burdin et Cie; Paris, lib. Leroux.

Revue archéologique.

Études d'archéologie orientale; par C. Clermont-Ganneau, membre de l'Institut. T. Ier, 2e partie. In-4°, avec 3 planches photogravées. Paris, lib. Émile Bouillon.

II. — HISTOIRE. — ESTHÉTIQUE.

Le Paysan dans l'œuvre de J.-F. Millet; par L. Roger-Milès. Album in-4° jésus, illustré d'un portrait et de 25 reproductions d'œuvres de Millet. Paris, lib. Ernest Flammarion.

Symphonies d'expressions. Texte par M. Robert Vallier, 26 planches en héliogravure réunies dans un album in-4° jésus. Paris, lib. Ernest Flammarion.

Allgemeine Kunstgeschichte, von Dr Alwin Schultz, Professor an der k. k. Universität zu Prag. In-8°, mit Textillustrationen, Tafeln und Farbendrucken. Berlin, Müller-Grote und Baumgärtel.

Le Louvre et son histoire; par Albert Babeau. Avec 140 gravures sur bois et photogravures d'après des dessins, des plans et des estampes de l'époque. Mesnil, imp. Firmin-Didot et Cie; Paris, libr. de la même maison.

La sépulture à travers les siècles; par Lucien Pascal. Brochure in-8°. Paris, libr. imp. réunies May et Motteroz.

Synthèse de l'esthétique. La peinture; par Barlet et Lejay. In-8°, 75 p. Tours, imp. Arrault et Cie; Paris, lib. Chaumel.

La Psychologie du beau et de l'art; par Mario Pilo; traduit de l'italien par Auguste Dietrich. In-12, 180 p. Coulommiers, imp. Paul Brodard; Paris, lib. Félix Alcan.

Le Jugement dernier dans l'art aux douze premiers siècles, étude historique et iconographique; par l'abbé A. Bouillet. In-4°, 60 p. avec gravures. Paris, imp. Mersch.

Extrait des *Notes d'art et d'archéologie*.

Katechismus der Kunstgeschichte; von Bruno Bucher. Vierte, verbesserte Auflage. 333 Seiten, mit 276 Abbildungen. Leipzig, J. J. Weber.

La Caricature à travers les siècles; par Georges Veyrat. In-4°, 96 p. avec gravures. Paris, imp. Chamerot, lib. Mendel.

Les Vitraux; par Olivier Merson. In-8° avec gravures. Paris, imp. et lib. May et Motteroz.

Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.

Études sur l'histoire de l'art : Diego Velazquez. Les débuts du paysage dans l'école flamande. Claude Lorrain. Les arts à la cour de Frédéric II; par Emile Michel, membre de l'Institut. In-16. Paris, lib. Hachette et Cie.

L'Art français en Allemagne, rapport sur une mission, adressé à M. Henry Roujon, directeur des Beaux-Arts; par Antony Valabrègue. In-8°, 47 p. Chartres, imp. Garnier; Paris, lib. Leroux.

Extrait du *Bulletin des musées* (1894).

Zur Kenntniss und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Von E. F. A. Münzenberger und von St. Beissel, S. J. — IX. Lieferung mit 10 photogra-

phischen Abbildungen. Gr. in-4° Frankfurt am Mein, A. Fœsser.

L'Art persan; par Al. Gayet. In-8° avec gravures. Paris, imp. et lib. May et Motteroz.

Bibliothèque de l'Enseignement des beaux-arts.

Bergeret et Fragonard, journal inédit d'un voyage en Italie (1773-1774). Précédé d'une étude par M. A. Tornésy. In-8°, 439 p. et gravures. Poitiers, imp. Blay, Roy et Cie; Paris, lib. May et Motteroz.

Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest* (année 1894).

L'Art moderne. La Renaissance (Italie, France, Allemagne, Pays-Bas, Espagne); par Gaston Cougny. In-8°, 352 p. avec grav. Mesnil, imp. Firmin-Didot et Cie; Paris, lib. de la même maison.

Études de littérature et d'art; par Gustave Larroumet, membre de l'Institut. 3e série. In-16. Paris, lib. Hachette et Cie.

III. — PEINTURES

Musées. — Expositions.

La peinture en Europe : Florence; par Georges Lafenestre et Eugène Richtenberger. Petit in-8°, orné de 100 reproductions photogr. des principaux chefs-d'œuvre. Paris, imp et lib. May et Motteroz.

L'Œuvre de P.-V. Galland; par Henry Havard, inspecteur général des Beaux-Arts. Grand in-4°, avec près de 200 planches inédites. Paris, imp. et lib. May et Motteroz.

Die schweizerische Malerei des 16. Jahrhunderts; von Berthold Haendcke. Aarau, Sauerländer et Cie.

Geschichte der christlichen Malerei; von Dr Erich Frantz, II. Theil. Freiburg in Brisgau, Herder.

Les peintures murales de la Maladrerie de Poissy; par E. Mareuse. In-8°, 20 p. et planches en noir et en couleur. Versailles, imp. Cerf et Cie.

Les portraits rémois du Musée de Reims. Peintures, dessins, sculptures. Catalogue descriptif, par Henri Jadart, conservateur adjoint du Musée. In-8°, 35 pages. Paris, imp. et lib. Plon, Nourrit et Cie.

Le Musée d'Ajaccio, par Henri Stain. In-8°, 16 pages. Paris, imp. et lib. Plon, Nourrit et Cie.

Miniatures choisies de la Bibliothèque du Vatican, par Etienne Beissel, S. J. Avec 30 planches en phototypie. In-folio, VIII-50 p. Fribourg-en-Brisgau, B. Herder.

Les cent chefs-d'œuvre de l'art religieux. Les peintres interprétant l'Évangile; par Charles Ponsonailhe. Grand in-4°, IV-503 p., avec gravures. Mesnil, imp. Firmin-Didot et Cie; Paris, lib. de la même maison.

Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie publiés sous la direction de M. R. de la Blanchère. Musée de Cherchell; par Paul Gauckler. In-4°, avec 21 planches en un carton. Paris, lib. Leroux.

Musée du soir aux quartiers ouvriers (le Temple; le Marais; le faubourg Saint-Antoine; Question d'art; Question de travail); par Gustave Geffroy. In-8°, 16 p. Paris, 17, rue de Rome.

Quelques mots sur l'exposition rétrospective de la reliure au Palais de l'Industrie en 1894; par Léon Gruel. In-8°, 23 p. Châteaudun, imp. de la Société typographique. Paris, lib. Leclerc et Cornuau.

Aus Studienmappen deutscher Meister, herausgegeben von Julius Lohmeyer. Adolf Menzel. Zehn Studienblätter in Lichtdruck. Breslau, C. T. Wiskott.

World's Columbian Exposition MDCCCXCIII. Official illustrated publication. Art and architecture; by William Walton. Section I-IV. Philadelphia, George Barrie.

The Venetian Painters of the Renaissance. With an index to their works. By Bernhard Berenson. New-York and London, G. P. Putnam's Sons.

Histoire populaire de la peinture; par Arsène Alexandre. Ecole flamande et hollandaise. In-4°, 430 p. avec 250 gravures. Corbeil, imp. Crété. Paris, lib. Laurens.

Le musée des arts décoratifs de Harlem; par F. W. van Eeden. Gr. in-4°, 8 p. Bordeaux, imp. Gounouilhou. Paris, bureaux de la *Revue des arts décoratifs*.

Extrait de la *Revue des arts décoratifs* (1894).

Moderne Malerei. Eine Studie von Em. Ranzoni In-8°, Wien, Hartleben.

Die Königliche Gemäldegalerie zu Dresden. Text von Hermann Lücke. Lieferung I. In-folio. München, Franz Hanfstaengl.

Dix fascicules à paraître, ornés de 100 planches en photogravure hors texte et d'environ 50 photogravures dans le texte.

Kleine Galeriestudien, von Dr Theodor von Frimmel. — Neue Folge. II. Lieferung. Von den Niederländern in der kaiserlichen Gemäldesammlung zu Wien. In-12, 98 Seiten. Wien, Gerold et Cie.

Musée de Grenoble. Dons et acquisitions depuis 1890; par Marcel Reymond. In-8°, 20 p. Grenoble, imp. F. Allier père et fils.

A catalogue of the Academia delle belle Arti at Venice; by E. M. Keary. London, W. Heinemann.

La Peinture décorative; par Georges Rémon, architecte décorateur. 60 plan-

ches en chromo. Dourdan, lib. spéciale d'architecture E. Thézard fils.

Catalogue des tableaux, sculptures, gravures, dessins exposés dans les galeries du musée de Bordeaux; par Emile Vallet, conservateur du musée. In-18°, 252 p. Bordeaux, imp. Gounouilhou.

Bulletin mensuel de l'ordre de la Rose ✝ Croix, du Temple et du Graal, contenant le catalogue du IVe Salon ouvert du 20 mars au 20 avril, 5, rue de la Paix. Brochure in-8°. Paris.

Neuvième exposition des peintres impressionnistes et symbolistes, chez Le Barc de Bouteville, 47, rue Le Peletier. Ouverture le 27 avril 1895. In-16 carré, 16 p. Paris, Edmond Girard, imp.-édit.

Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessins, gravure, architecture et objets d'art exposés au Champ-de-Mars le 25 avril 1895. In-18, 312 p. Evreux, Ch. Hérissey, éditeur.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Elysées le 1er mai 1895. In-18, CCXXXVIII-416 p. Paris, imp. et lib. Paul Dupont.

Salon de 1895 en taille-douce, édition de grand luxe, texte de Thiébault-Sisson. In-4°. Paris, lib. d'art L. Baschet.

Catalogue illustré du Salon de 1895 (17e année). In-8°. Paris, lib. d'art L. Baschet.

Catalogue illustré de la Société nationale des Beaux-Arts (Salon du Champ-de-Mars), 6e année. In-8°. Paris, lib. Nilsson.

Le Figaro-Salon; par Ch. Yriarte. In-folio Paris, lib. Boussod et Valadon.

L'Echo de Paris-Salon. L'art en France, 1895; par Ch. Yriarte, Champs-Elysées et Champ-de-Mars. In-4°, Paris, bureaux de l'*Echo de Paris*.

Le Panorama-Salon. Expositions de peinture des Champs-Elysées et du Champ-de-Mars, 1895. Album in-4°, avec 16 photogravures. Paris, lib. d'art L. Baschet.

L'Album des Salons de 1895. In-16, avec 25 reproductions. Paris, Silvestre, édit.

La Peinture anglaise contemporaine; ses origines préraphaélites, ses maîtres actuels, ses caractéristiques, par Robert de la Sizeranne. In-16. Paris, lib. Hachette et Cie.

VI. — SCULPTURE

Le Mausolée de Louis de Valois, duc d'Angoulême, dans l'église de la Guiche (Saône-et-Loire), par L. Lex. In-8°, 11 p. Paris, imp. et lib. Plon, Nourrit et Cie.

La Sculpture française depuis le XIVe siècle; par Louis Gonse. Grand in-4°, 364 p. avec nombreuses gravures dans le texte et hors texte. Paris, May et Motteroz.

V. — ARCHITECTURE

Origines françaises de l'architecture gothique en Italie; par C. Eulart. In-8°, ill. de 34 pl. hors texte et de 131 fig. Paris, Thorin et fils.

Les anciennes maisons de Toulouse; par J. de Malafosse. In-4°, 20 p. avec grav. Toulouse, imp. Chauvin et fils.

Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France.

Das Reichstagshaus in Berlin, von Maximilian Rapsilber. Berlin, Georg Siemens.

Leben und Werke Joh. Bernh. Fischer's von Erlach des Vaters; von Albert Ilg. In-8°, XIII-820 Seiten, mit Porträt. Wien, Carl Konegen.

Agenda de la construction moderne. Formules, tables et renseignements pratiques concernant la construction, à l'usage des architectes, ingénieurs, etc.; par P. Chenevier, architecte. In-18, 174 p. avec fig. Paris, imp. et lib. Aulanier et Cie.

La Nouvelle Sorbonne; par Nénot, architecte. In-8°, 93 p. avec grav. Paris, imp. Chamerot et Renouard; lib. Colin et Cie.

VI. — GRAVURE

Max Klinger's Griffelkunst, von Ferd. Avenarius. Mit 13 Abbildungen und einem Porträt des Künstlers. Berlin, Amsler und Ruthardt.

Napoléon en images; par John Grand-Carteret. Estampes anglaises (portraits et caricatures). In-4°, 190 p. avec 130 reproductions d'après les originaux. Mesnil, imp. Firmin-Didot et Cie; Paris, lib. de la même maison.

Inventaire des dessins, photographies et gravures relatifs à l'histoire générale de l'art, légués au département des estampes de la Bibliothèque nationale par M. A. Armand, rédigé par François Courboin. T. Ier. Grand in-8°, 423 p. Lille, imp. et lib. Danel.

VII. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Wandtafeln zum Unterrichte im Freihandzeichnen mit Motiven des wichtigsten Typen des Flachornamentes. Gezeichnet und textlich erläutert von S. Vardai. Mit Vorwort von Josef Langl. 72 Tafeln. Wien, Lehmann und Wentzel.

Les ouvriers d'art; par Henri Guédy. In-8°, 107 p. Corbeil, imp. Crété-de-l'Arbre; Paris, lib. Aulanier et Cie.

Kunst-Stil-Unterscheidung, von Hans Sebastian Schmid. München, H. Lukaschik.

Die Kunst der Malerei. Eine Anleitung zur Ausbildung für die Kunst; von Ad. Ehrardt. Braunschweig, C. A. Schwetzschke.

I Manoscritti di Leonardo da Vinci. L'anatomie, manuscrits et dessins inédits reproduits en fac-similé, publiés par Théodore Sabachnikoff, transcription et notes de Giovanni Piumati. Texte italien et traduction française. Paris, Rouveyre.

Festons et groupes décoratifs composés de plantes et d'animaux; par Martin Gerlach. In-folio, 150 planches phototypiques en partie coloriées. Vienne (Autriche), Gerlach et Schenk, libraires-éditeurs.

Seemann's Wandbilder. Meisterwerke der bildenden Kunst : Baukunst, Bildnerei, Malerei in 100 Wandbildern. Mit Text von Dr Georg Warnecke. Querfolio. Leipzig, E. A. Seemann.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Les rois francs sur les monnaies mérovingiennes du Cabinet de France; par Louis Blancard. In-8°, 8 p. avec fig. Marseille, imp. Barlatier et Barthelet.

Extr. des *Mémoires de l'Académie de Marseille.*

IX. — PHOTOGRAPHIE.

Die Darstellung der natürlichen Farben durch Photographie, von H. Krone. Weimar, Verlag der deutschen Photographen-Zeitung.

Les nouveautés photographiques, année 1895; par Frédéric Dillaye. Complément annuel de : La théorie, la pratique de l'art en photographie. In-8°, IV-220 p. avec 89 illustrations. Paris, imp. Larousse; Libr. illustrée.

Les couleurs et la photographie. Reproduction photographique directe et indirecte des couleurs. Historique, théorie, pratique; par Gaston-Henri Niewenglowski et Armand Ernault. In-8°, 103 fig. et 9 pl. hors texte, etc., dont 2 en couleurs. Paris, Société d'éditions scientifiques.

Aide-mémoire de photographie pour 1895; par C. Fabre. In-18 avec fig. Paris, imp. et libr. Gauthier-Villars et fils.

Annuaire général et international de la photographie; par M. Marc Le Roux. In-8°, 550 p. avec illustrations. Paris, imp. et libr. Plon, Nourrit et Cie.

X. — CURIOSITÉS. — THÉATRE.

Les Manuscrits à miniatures des Héroïdes d'Ovide, traduites par Saint-Gelais, et un grand miniaturiste du XVIe siècle; par Paul Durrieu et J.-J. Marquet de Vasselot. In-8°, 38 p. avec planches. Châteaudun, imp. de la Société typographique. Paris.

Extrait de l'*Artiste* (mai et juin 1894).

Les Manuscrits à miniatures de la maison de Savoie. Le Bréviaire de Marie de Savoie, duchesse de Milan; les Heures des ducs Louis et Amédée IX; par François Mugnier. In-8°, 127 p. et planches. Moutiers, imp. et lib. Ducloz.

La Bijouterie; par Roger-Milès. In-16, III-283 p. avec 221 grav. Paris, imp. Lahure; lib. Hachette et Cie.

Recueil des cachets d'oculistes romains, par le capitaine Emile Espérandieu. In-8°, 191 p. Angers, imp. Burdin; Paris, lib. Leroux.

Extrait de la *Revue archéologique.*

Inventaire des tapisseries, tableaux, bustes et armes de Louvois (1688), publié par le vicomte de Grouchy. In-8°, 14 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur.

Extrait du *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile de France* (année 1894).

La Céramique japonaise. Les principaux centres de fabrication céramique au Japon; par Ouéda Tokounosouké, avec une préface par E. Deshayes, conservateur-adjoint au musée Guimet. In-18, LVIII-127 p. avec tableaux. Le Puy, imp. Marchessou; Paris, lib. Leroux.

La Mise en scène du drame wagnérien; par Adolphe Appia. Petit in-8°, 54 p. Paris, imp. Noizette et Cie; lib. Léon Chailley.

Sammlung von Œfen in allen Stilarten, ausgewählt und herausgegeben von Adalbert Rœper unter Mitwirkung und mit einem Vorwort von Hans Boesch. München, Jos. Albert.

L'Origine du manuscrit célèbre dit le Pasteur d'Utrecht; par Paul Durrieu. In-8°, 21 p. avec planche. Le Puy, imp. Marchessou; Paris, lib. Leroux.

Extrait des *Mélanges Julien Havet.*

Documents pour servir à l'histoire des libraires de Paris (1486-1600), publiés par le baron Jérôme Pichon et Georges Vicaire. In-8°, VII-296 p. avec 9 fac-similés et 2 pl. en chromotypographie hors texte. Paris, lib. Techener.

Le Commerce de la curiosité; par Edmond Bonnaffé. In-8°, 106 p. Paris, imp. E. Ménard et Cie, lib. Honoré Champion.

Die Berliner Goldschmiede-Zunft von ihrem Entstehen bis zum Jahre 1880; von Friedrich. Sarre. In-4°, VIII-214 Seiten. Mit Tafeln. Berlin, J. A. Stargardt.

La Reliure du XIXe siècle; par Henri Beraldi. 2e partie. Petit in-4°, 239 p. avec grav. et autographes hors texte. Paris, imp. Lahure; lib. Conquet.

Index biblio-iconographique de 1894, donnant la description et le prix de 22,000 articles (livres, autographes, gravures, estampes, dessins, tableaux, vendus publiquement à Paris du 1er janvier au 30 septembre 1894). Grand in-8°, 500 p. Paris, 24, boulevard Poissonnière.

XI. — BIOGRAPHIES.

Sir Edward Burne-Jones; by Malcolm Bell. London, G. Bell and Sons.

Les Artistes picards; par Fernand Bertaux. Ire série. In-16, X-36 p. Paris, lib. Lechevalier.

Antoine Etex, peintre, sculpteur et architecte (1808-1888); par P. E. Mangeant. In-8°, 44 p. Paris, imp. et lib. Plon, Nourrit et Cie.

Chapu, sa vie et son œuvre, par O. Fidière. In-8°, ill. de 6 héliogravures et de 45 gravures en noir et en couleur. Paris, imp. et lib. Plon, Nourrit et Cie.

Grands peintres français et étrangers. 4e livraison. Jean-Paul Laurens. In-folio. Paris, lib. Ch. Tallandier.

Guillaume Cureau, peintre de l'Hôtel de Ville de Bordeaux (1622-1648); les Peintures de Pierre Mignard et d'Alphonse Dufresnoy à l'hôtel d'Épernon, à Paris; les Monuments funéraires érigés à Henri III dans l'église de Saint-Cloud; par Ch. Braquehaye. In-8°, 36 p. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie.

Meissonier; par Gustave Larroumet, membre de l'Institut. Etude suivie d'une biographie par Philippe Burty. Livraisons 1 à 6. In-4°, VIII-90 p. avec grav. et pl. Paris, imp. May et Motteroz; lib. Baschet.

Dictionnaire biographique des artistes français, contenant toutes les notabilités contemporaines avec leur portrait, leurs noms, prénoms et pseudonymes, le lieu et la date de leur naissance, leur famille, leurs débuts, leurs fonctions successives, leurs grades et titres, leurs œuvres, etc. Fascicule I. In-4° à 2 col., 8 p. Paris, imp. Colombier.

Société des grands dictionnaires biographiques.

Lorenzo Lotto. An Essay in constructive Art criticism. By Bernhard Berenson. In-8°, XVII-362 p. London, G. P. Putnam's sons.

James and William Tassie: a Biographical and critical Sketch. By J. Th. Gray. Illustrated. Edimburgh, Paterson.

Artistes modernes. Les peintres de genre, publication artistique hebdomadaire rédigée par Eugène Montrosier. Grand in-8° jésus. Paris, lib. Ch. Tallandier.

Clésinger (1814-1883). Notice biographique, catalogue des œuvres. Préface de Remy de Gourmont. Plaquette de luxe, petit in-8° ill. Paris, collection de l'*Ymagier*.

Jean Carriès, étude de son œuvre et de sa vie; par Arsène Alexandre. In-4°, avec planches et grav. Paris, imp. et lib. May et Motteroz.

Études sur quelques artistes originaux; par Léon Maillard. Vol. II: Henri Boutet. Catalogue raisonné, ill. Paris, lib. Floury.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX.

Revue de l'Exposition universelle de 1900. 1re année, n° 1 (25 décembre 1894). In-4° à 2 col., 12 p. Paris, Troublé.

L'Épreuve, album d'art mensuel, avec 10 estampes originales hors texte. Paris, 5, rue des Beaux-Arts.

Paris illustré, 1re année, n° 1, 12 janvier 1895. In-folio à 2 col., 12 p. Paris, Boussod, Valadon et Cie.

Tribune de Saint-Gervais, bulletin mensuel de la Schola cantorum. 1re année, n° 1, janvier 1895. In-8°, 16 p. Paris, 2, rue François-Miron.

Arte Portuguese. Revista illustrada de archeologia e arte moderna. Anno 1, n° 1, janeiro de 1895. In-folio, 24 p. Lisboa, Rua do Salitre, 346.

Revue mensuelle.

D'Art, revue mensuelle, 1re série, fascicule 1er (mars 1895). In-8°, 16 p. Paris, 7, cité Jarry.

Historia y Arte, revista mensual ilustrada. Num. 1. Marzo de 1895. In-4°. Madrid, Hauser y Menet.

Pan, revue artistique et littéraire, 1er fascicule: avril-mai 1895. In-folio. Paris, 9, rue des Beaux-Arts.

Revue franc-comtoise de photographie, publication mensuelle. N° 1 (mars 1895). In-8°, 8 p. Besançon, imp. Dodivers.

Gazette des Beaux-Arts. Table alphabétique et raisonnée: Noms, Matières, Gravures (1881-1892), précédée du Répertoire général et méthodique des matières publiées depuis l'origine (1859) jusqu'à l'année 1892; par Paulin Teste. Sceaux, imp. Charaire et Cie; Paris, bureaux de la Gazette des Beaux-Arts, 8, rue Favart.

A. MARGUILLIER.

TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN 1895

TRENTE-SEPTIÈME ANNÉE. — TOME TREIZIÈME. — TROISIÈME PÉRIODE

TEXTE

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er MAI 1895. — CINQUIÈME LIVRAISON

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON

GRAVURES

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er AVRIL — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON

Le Gérant : ROUX.

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET Cie.